ISBN 968-36-9147-1

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

LA ITALIA DEL SIGLO XX

Mariapia Lamberti • Franca Bizzoni
editoras

LA ITALIA DEL SIGLO XX

IV JORNADAS INTERNACIONALES
DE ESTUDIOS ITALIANOS

Cátedra Extraordinaria Italo Calvino
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Mariapia Lamberti
Franca Bizzoni
editoras

LA ITALIA DEL SIGLO XX

IV JORNADAS INTERNACIONALES DE ESTUDIOS ITALIANOS
CÁTEDRA EXTRAORDINARIA ITALO CALVINO

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuidado de la edición: Mariapia Lamberti, Franca Bizzoni
Diseño de la cubierta: Mariapia Lamberti

Primera edición: 2001
DR © Facultad de Filosofía y letras, UNAM
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
Impreso y hecho en Mexico
ISBN 968-36-9147-1

Presentación

Las IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, organizadas por la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 23 al 26 de agosto de 1999, tuvieron como tema fundamental la Italia del siglo xx. Estudios sobre historia, cine, literatura y lengua italiana del siglo que se concluía se alternaron en aquellos días con estudios de fenómenos sociales y lingüísticos –como la emigración y los dialectos– no menos importantes para un perfil de la Italia contemporánea; aunque no faltaron análisis de obras o autores literarios del pasado ya clásico de la cultura italiana.

La variedad de los temas discutidos ha sugerido una organización del material publicado en estas memorias. Dicha subdivisión por apartados está señalada en el índice y se refleja en la colocación de los artículos, pero no hemos querido interrumpir la sucesión de éstos en el cuerpo del libro, que pretende con su unidad testimoniar la continuidad de las Jornadas, y resaltar la entusiasmante riqueza –y al mismo tiempo el denominador común– de las aportaciones de los destacados investigadores de ambos continentes que en ellas participaron.

Abren el volumen los textos de las tres conferencias magistrales: Bruno Tellia delínea un panorama de la integración de Italia al conjunto europeo (el acontecimiento más sobresaliente del fin de siglo) con asombrosa lucidez y penetrante espíritu crítico. Manuel González Casanova traza un panorama del fenómeno artístico más significativo quizá de la Italia del siglo xx: el cine neorrealista. Concluye este apartado un interesante análisis de la problemática del tiempo y la memoria en la poesía italiana contemporánea, con particular atención a Montale, por el destacado crítico Alfredo Luzi.

El primer grupo de artículos, como es tradición para las actas de la Cátedra Italo Calvino, está dedicado al autor que da nombre a la misma. Esta vez, la obra de Calvino está analizada desde perspectivas que se alejan de lo puramente literario, para acercarse más a la figura del escritor como teórico de la literatura y como

analista de sus tiempos: su visión personal del género literario en el que se le cataloga, el fantástico; un análisis de la visión de Calvino sobre la literatura como instrumento para establecer el orden en el caos de lo real, y un eterodoxo *excursus* en la filosofía renacentista a la luz de la propuesta póstuma de "levedad" hecha por Calvino. Un interesante momento del Calvino crítico literario –su opinión sobre Tommaso Landolfi, un autor que se está "redescubriendo" finalmente en nuestros días– es analizado en el primer trabajo de este apartado, en el que se reproduce una carta inédita de Calvino al autor del mismo ensayo, el poeta y crítico Luigi Fontanella, que ha querido otorgar a la Cátedra Calvino este privilegio.

Abren la sección de los artículos de análisis literario, a contramano del orden cronológico, en homenaje al tema de las Jornadas, siete ensayos dedicados a la literatura del siglo XX: narrativa, teatro y poesía están examinados en aspectos peculiares e interesantes, que sugieren novedosos temas de ulteriores investigaciones. Se examina la temática pirandelliana en la producción cuentística del ilustre siciliano, que con su genio cierra un siglo y abre otro; sigue una penetrante revaluación de Dino Buzzati, cuyo genio literario se vio opacado por el renombre de Calvino, pero cuya obra está encontrando un renovado interés entre los analistas. La narrativa autobiográfica, un subgénero de gran interés y significación socio-histórica además de literaria, es analizada a través de la obra de tres singulares representantes, Natalia Ginzburg, Primo levi y Luigi Meneghello. El ensayo que sigue analiza la dinámica de la construcción teatral del más controversial y controvertido autor del siglo XX italiano, Dario Fo, para dar paso a tres temas de poesía: la religiosidad en los dos poetas más celebrados del Hermetismo, Ungaretti y Montale, y la proyección de vivencias y sentimiento del mundo de dos poetas italianos universalmente reconocidos y representativos de dos generaciones sucesivas: Vittorio Sereni y Valerio Magrelli.

A este bloque sigue otro de no menor interés dedicado a cuatro temas de la literatura italiana en su glorioso pasado "clásico". Los tres primeros temas comparten la característica de explorar la relación entre la literatura italiana y otros mundos literarios y culturales. Un ahondamiento sobre la visión del Islam en la *Comedia* dantesca; la relación entre los *cantari* medievales italianos y análogas composiciones de la tradición europea; y, finalmente, un estudio sobre la posible influencia de los primeros grandes *novellieri* italianos, señaladamente Boccaccio y Poggio Bracciolini, sobre el anónimo autor de los cien cuentos franceses medievales, sugieren nuevas perspectivas de estudio, y comunican la italianística con otros ámbitos literarios. Concluye el apartado un espléndido y documentadísimo estudio sobre un texto extravagante y poco conocido de Leopardi, un "falso" lingüístico que se analiza del punto de vista de la lengua, de la historia literaria y del ambiente social y personal en que se desenvolvió el gran poeta de Recanati.

Sobre el pensamiento italiano se presentan tres interesantes acercamientos en el V apartado: una síntesis del pensamiento político de Marsilio da Padova, cuyo concepto de separación de Estado e Iglesia anticipa genialmente la relación que sólo el siglo XX logró realizar en forma definitiva. Dos capitales pensadores italianos contemporáneos, Ernesto de Martino y Remo Bodei, protagonizan sendos ensayos, que tienden a destacar dos aspectos peculiares en la magnitud de sus obras: en el caso de de Martino, la profunda analogía entre unos peculiares aspectos antropológicos italianos y mexicanos, que trazan un oculto paralelismo entre las zonas de Italia y de América históricamente dominadas por España; en el caso de Remo Bodei, se analiza la sabia propuesta de una armonización entre razón y pasiones, que la filosofía tradicional siempre considerara antitéticas.

El último grupo de estudios recibe el nombre de "El italiano y los italianos" en cuanto trata temas relativos a la inescindible relación que hay entre las lenguas y las componentes humanas, sociales e históricas de los que las hablan. El primer artículo bien podría figurar en el apartado de la literatura del Siglo XX, pero nos ha gustado como un encabezado de este sector dedicado a problemas lingüísticos, pues estudia el valor estético, expresivo y polémico del empleo del dialecto siciliano y de otros dialectos y registros lingüísticos en un autor tan exitoso y leído en estos días –acaso precisamente por estas peculiaridades lingüísticas– como Andrea Camilleri. Los dos artículos siguientes estudian algunas variantes de la lengua italiana, variantes que pueden ser un dialecto tan antiguo o más que la lengua oficial, como es el caso del siciliano, o las alteraciones y mezclas lingüísticas consecuencia de los flujos migratorios que desde Italia se dirigieron a América del Norte o del Sur. Pero en estos dos ensayos se toma en cuenta también la perspectiva humana del emigrante. Particularmente

emotivo el texto que, a través de la transcripción precisa de la fonética y del énfasis de los hablantes entrevistados, transmite los testimonios de italianos de Argentina que han sufrido el desgarramiento que implica dejar atrás por necesidad, como lo hizo nuestro Padre Dante, "ogni cosa diletta più caramente". Un doloroso recuerdo de lo que fue la Italia de los emigrantes en el principio de un siglo que termina viéndola transformada en tierra de refugio para pueblos hoy desfavorecidos como antaño ella lo fue.

Los dos últimos ensayos del apartado ofrecen dos insólitas perspectivas: la influencia cultural-lingüística del italiano en una lengua tan lejana como lo es el polaco (y otras lenguas eslavas, gracias a la erudición del autor), y un singular problema de traducción aplicado a una serie de tiras cómicas con el sello de Walt Disney, pero que se refieren a los grandes clásicos de la literatura italiana.

El conjunto de todos estos ensayos revela el creciente dinamismo de los estudios de italianística, en ambos lados del Atlántico. La Cátedra Italo Calvino se enorgullece de presentar este libro en el que se reúnen tan interesantes y novedosos enfoques sobre una cultura imprescindible en el nuevo milenio que empieza.

MARIAPIA LAMBERTI y FRANCA BIZZONI

La società italiana alla fine del XX secolo (Dalla commedia dell'arte alle regole rigide)

BRUNO TELLIA
Università di Udine

Premessa

L'ipotesi che cercherò di sviluppare, è che le trasformazioni economiche, politiche e sociali, che stanno creando non pochi problemi al sistema Italia, sono conseguenza della tendenza alla globalizzazione dell'economia e dell'inserimento nell'Unione Europea. Questi due processi impongono, infatti, l'adozione di nuove, numerose, rigide norme. In pratica, un sistema economico e sociale cresciuto conservando molti gradi di libertà, accentuatamente adattivo, positivamente fantasioso, è costretto ad imbrigliarsi, ad irrigidirsi, a passare schizofrenicamente da nessuna regola alla regola più dura, severa, complessa. E questo avviene nel peggiore dei contesti culturali possibili: l'accentuata crisi di identità che attraversa la società italiana porta a scelte improvvisate e incoerenti e impedisce l'adozione dei comportamenti che sarebbero invece richiesti.

1. Il tributo all'Europa unita

(L'essere parte dell'Unione Europea comporta una radicale trasformazione del modo di essere degli italiani. Per le condizioni politiche, culturali ed economiche attuali e per il tipo di organizzazione che si è data, si sta costruendo un'Europa su modelli culturali estranei alla cultura e allo stile di vita italiani)

1.1

Volendo usare l'immagine della rappresentazione teatrale per descrivere la situazione italiana, la globalizzazione costituisce il fondale fisso del palcoscenico nel quale si muovono protagonisti, comparse, masse. La scena è disegnata dall'Europa. Il copione è

in larga parte scritto dalle multinazionali dell'economia, dei consumi, della cultura e dai burocrati di Bruxelles. Le parti sono assegnate attraverso duri scontri sottratti al controllo della gente. La regia non è sempre visibile e riconoscibile.

La commedia dell'arte, nella quale gli italiani eccelsero e per la quale conservano vocazione, attitudine, competenze e abilità è progressivamente sostituita da rappresentazioni rigidamente definite, organizzate, prevedibili.

Dopo avere adottato come principi guida dell'agire individuale e collettivo la creatività e la spontaneità e confidato nell'aggiustamento automatico delle cose, ora si diffonde in modo spasmodico l'assillo delle regole, sia per costrizione, sia per dimostrare di essere accettabili dagli altri paesi europei. Ed è noto che, quando si brama essere considerati membri di un gruppo, si esasperano i tratti caratteristici di quel gruppo.

E' inutile negarlo, l'Europa unita è soprattutto un mostruoso insieme di norme. Non vi è anima, passione, ma solo regolamenti. E i regolamenti sono espressione di quelle culture meglio organizzate e rappresentate nei luoghi dove si decide.

1.2

Questa enfasi sulle regole è comprensibile, per almeno due ragioni. Da una parte vi è l'esigenza di evitare favoritismi, particolarismi, preferenze nelle scelte e nell'allocazione delle risorse, esigenza che può essere garantita dalla trasparenza dei processi amministrativi e dalla normazione certa di ogni rapporto. Dall'altra parte vi è l'esigenza di creare una base comune minima, un collante minimo fra storie, culture, tradizioni, stili di vita molto diversi.

C'è da rilevare che, forse per il grande potere concentrato nell'apparato burocratico (e tutti conosciamo cultura e funzionamento delle burocrazie), questa base minima viene individuata in un sistema puntiglioso di norme, più che sulla forte promozione di una cultura della cittadinanza europea, che viene imposto con modalità che spesso producono forme di rigetto tali da fare allontanare i popoli dall'Europa, anziché avvicinarli.

Si assiste così ad una crescente disaffezione verso l'Europa, come emerge dai periodici sondaggi condotti negli stati dell'Unione.

1.3

L'essere parte dell'Europa per l'Italia significa soprattutto dovere adeguare il proprio sistema di formazione professionale, il proprio sistema universitario, il proprio sistema di incentivi alle imprese, il proprio codice della strada, le proprie norme sulla produzione del vino, ecc. ecc. a quelle europee, che sono imposte da Stati presenti in modo meglio organizzato e pesante nelle strutture burocratiche dove si decide come devono vivere i cittadini europei. Sembra quasi che nessun aspetto del nostro vivere, lavorare, produrre vada bene, perché dobbiamo cambiare tutto adeguandoci a stili e modi di vivere che, francamente, non costituiscono il massimo delle aspirazioni, della gioia, della semplicità.

2.4

Gli italiani, secondo le rilevazioni effettuate dall'Eurobarometro, sono i più favorevoli all'Europa (oltre 80%) e quelli che si sentono più europei, ma nello stesso tempo sono i meno informati su come funziona l'Europa e i meno interessati ai problemi dell'Unione Europea (circa 25%). All'estremo opposto si collocano i danesi: i favorevoli all'Europa sono circa la metà, ma gli informati e interessati sono oltre due terzi.

In questo dato sta l'anomalia tutta italiana: gli italiani si sentono profondamente europei, ma non si interessano a come funziona, e così subiscono le decisioni imposte da altri che, forse, neppure credono nell'Europa.

Perché gli italiani si sentono europei?

- Non sono nazionalisti e non hanno una identificazione nazionale;
- Hanno riferimenti culturali che li portano a credere che l'Europa sia una unica entità;
- L'Europa è vista come il *deus ex machina* risolutore dei problemi interni;
- L'Europa serve a giustificare e rafforzare orientamenti politici localistici.

Perché gli italiani non si interessano ai problemi del funzionamento dell'Europa?

• Gli basta affermare un'idea: non concepiscono che si realizza attraverso processi amministrativi e azioni coerenti e continue;
• Sono convinti che nessuna decisione è immutabile e irrevocabile e, pertanto, non è essenziale partecipare alla sua formazione perché poi si possono aggiustare le cose;
• Privilegiano i rapporti empatici rispetto a quelli regolamentati da norme e sono convinti che si possano costruire relazioni positive ed efficienti sulla dimensione empatica;
• Non conoscono le lingue e non le imparano, ma non vogliono ammettere di non saperle.

1.5

Il baricentro politico, economico, culturale dell'Europa si sposta sempre più verso l'area centro-settentrionale. Questo è dovuto alla forza di quell'area ma anche ai limiti e agli errori dell'area meridionale. Emblematico, a questo proposito, il comportamento della Spagna che, quasi per volersi scrollare di dosso un'etichetta ritenuta dequalificante, quella di paese mediterraneo o di paese del sud dell'Europa, cerca un raccordo forte con il centro-nord e assume atteggiamenti di distacco dai problemi specifici dell'area mediterranea. La Francia, poi, è irrimediabilmente la Francia; continua tenacemente a voler essere considerata "primadonna" ossequiata, ammirata e imitata, e ad affermare una autonoma specificità culturale, non tributaria ad alcuna delle grandi correnti culturali europee. Ma questo impedisce il rafforzamento della componente latina all'interno dell'Europa.

2. Dall'imprenditore che si è fatto da sé al *manager* con *master*

2.1

L'Italia è la terza forza produttiva in Europa (dopo la Germania e la Francia e prima della Gran Bretagna), ciononostante, fra i primi cento gruppi industriali europei solo quattro sono italiani. Le piccole e medie imprese hanno assunto, perciò, una importanza cruciale per lo sviluppo economico dell'Italia. Alcuni dati sono sufficienti per avere un'idea del ruolo svolto dalle PMI:

• Il 70% dell'occupazione totale nel settore manifatturiero è impiegato in piccole e medie imprese, contro circa un quarto negli altri paesi dell'Unione Europea;
• Metà delle imprese industriali ha meno di 20 addetti;
• Le imprese artigiane sono circa 1.500.000, con circa 4.500.000 addetti;
• Dei 623.000 stabilimenti manifatturieri, 615.000 hanno meno di 100 lavoratori;
• In regioni come il Veneto, l'Emilia-Romagna, il Friuli-Venezia Giulia vi è un imprenditore ogni 11 residenti e ogni 4,3 lavoratori.

2.2

L'impressionante successo delle piccole e medie imprese in Italia ha portato a rivedere criticamente le teorie economiche che assumevano che solo le grandi imprese possono promuovere sviluppo economico. Il sistema italiano di piccole e medie imprese è diventato una sorta di organizzazione produttiva alternativa a quella manageriale su larga scala.

I fattori di successo del sistema fondato sulle imprese piccole e medie possono essere individuati nei seguenti:
• Imprenditorialità;
• Inserimento in sistemi omogenei di imprese (distretti industriali);
• Specifiche politiche di sostegno statali e locali;
• Fattori esterni sociali, politici, tecnici.

2.2.1 L'imprenditore

Costituisce sicuramente l'artefice del caratteristico sviluppo italiano. Fattosi partendo dal lavoro dipendente, ha espresso incredibili creatività, flessibilità, gusto per il rischio. L'impegno nel lavoro si è spinto fino all'autosfruttamento. Ha coinvolto l'intera famiglia nella vita dell'azienda.

In particolare:
• Identifica se stesso con la stessa natura dell'impresa, con la sua organizzazione, avendo la funzione di allocare le risorse materiali e immateriali;
• Spesso è l'amministratore unico della società, l'unico che controlla e che assume tutti i rischi;

• Grazie alle sue indicazioni competitive e alla flessibilità organizzativa, introduce nel momento giusto in cui servono, le innovazioni di prodotto e di processo richieste da un mercato sempre più instabile.

2.2.2 I distretti industriali

Il distretto industriale è un sistema produttivo, integrato a livello locale, di piccole e medie imprese specializzate nello stesso ciclo produttivo. La realizzazione di distretti industriali ha caratterizzato lo sviluppo delle regioni del nord-est (Emilia-Romagna. Veneto, Friuli-Venezia Giulia).

La comune base territoriale, storica, culturale che caratterizza un distretto produce, utilizzando l'espressione dell'economista Marshall, "un'atmosfera industriale". Esso costituisce un vantaggio competitivo rispetto ad altri sistemi di produzione. Infatti:

• Si riducono i costi delle interazioni fra i vari soggetti coinvolti nel ciclo produttivo;
• Si riducono i costi dell'informazione;
• Crescono la conoscenza dell'organizzazione della produzione, il ruolo e l'affidabilità di ognuno;
• La divisione del lavoro, piuttosto che essere gestita sotto lo stesso tetto, avviene in un territorio (il ciclo produttivo è condiviso da imprese diverse che, nel loro complesso, costituiscono un solo stabilimento, legato da relazioni esterne anziché interne.

2.2.3 Le politiche statali e locali

Le politiche per lo sviluppo delle PMI sono progressivamente cambiate dalla concessione di sussidi al sostegno di quei fattori che possono favorire lo sviluppo endogeno dell'economia e della società.

La stessa Unione Europea ha ridisegnato le politiche industriali: l'azione pubblica non è rivolta a sostituirsi al mercato, ma a creare le condizioni per lo sviluppo delle forze del mercato.

Le aree degli interventi:

• Infrastrutture;
• Riduzione del costo del denaro;
• Garanzie per le linee di credito;
• *Leasing*;
• Partecipazione al capitale;
• Formazione professionale;
• Innovazione tecnologica.

2.2.4 Fattori esterni

Il sistema delle piccole-medie imprese, prevalentemente di carattere familiare, è cresciuto grazie anche a fattori che hanno costruito un contesto favorevole:

• Limitati conflitti di lavoro;
• Conoscenza diffusa dell'organizzazione di un particolare ciclo produttivo;
• Assenza di un centro metropolitano e continuità fra le strutture urbane e rurali, con sviluppo diffuso che non crea tensioni sociali e che valorizza al massimo le risorse della comunità;
• Connessione, da una parte, con il mondo della ricerca scientifica e tecnologica e, dall'altra, con il sistema della distribuzione;
• Formazione scolastica e professionale finalizzata a sostenere il sistema produttivo
• Adeguate infrastrutture;
• Forza lavoro con competenze specifiche.

2.3 Punti di forza del sistema delle PMI

I punti di forza di questo modello di sviluppo, abbastanza identificabili nella maggior parte delle piccole e medie imprese sono:

• Un buon grado di modernità tecnico-produttiva, espressa dalla centralità della fabbrica e della funzione di produzione rispetto a tutta l'organizzazione; il livello del parco macchine è in generale all'altezza dei migliori concorrenti, e l'innovazione di prodotto e di processo è praticata con continuità; ma quasi sempre la tecnologia è comprata all'esterno (macchine, licenze, brevetti) o imitata;
• Un *marketing* di nicchia, centrato sul prodotto (e dunque sulla progettazione e fabbricazione del prodotto) e sul rapporto adattivo alle esigenze del cliente;
• un livello di indebitamento contenuto, anche se tende a crescere; l'indebitamento non è tanto elevato rispetto al fatturato, e non costituisce un vincolo effettivo fino a che le imprese hanno profitti, e quindi possono autofinanziarsi, o fino a che possono contare su consistenti flussi di credito agevolato o di sovvenzioni a fondo perso;
• un notevole livello di internazionalizzazione delle vendite.

2.4 I punti di debolezza

Stanno cambiando alcuni dei connotati chiave dell'ambiente competitivo, e la direzione di marcia finora individuabile profila tre grandi linee di mutamento:

• Il passaggio alle tecnologie di sistema (le innovazioni tecnologiche devono riguardare tutto il sistema e non solo singole imprese o un singolo ciclo produttivo);

• La transizione verso l'economia globale (la debolezza finanziaria e organizzativa delle PMI le pone necessariamente in vendita; le seconde generazioni di imprenditori non reggono l'urto della competizione globale e vendono; molti dei marchi che hanno reso famoso il *made in Italy* sono ora posseduti da gruppi stranieri (Gucci, Cinzano, Martini, Lamborghini, Motta, Alemagna, Perugina, ecc.; ultimo della serie, la Vespa): sembra quasi che le seconde generazioni siano incapaci di affrontare la globalizzazione: per difficoltà a reperire le risorse necessarie per affrontare la nuova accresciuta competizione nei mercati, per limiti culturali, per mancanza di carisma, per incapacità a gestire processi sempre più complessi;

• La ricerca di un rapporto inter-attivo con la domanda finale (passaggio dalla vendita di un prodotto alla vendita di un servizio, che comprende come elementi il prodotto e elementi immateriali, quali garanzie, qualità, assistenza, comportamenti).

2.5

La transizione dai mercati internazionali ai *mercati globali* implica che sullo stesso mercato sono presenti tutte le varietà nazionali di offerta e domanda, grazie all'effetto di simultaneità determinato dalle tecnologie dell'informazione. Anche in questo caso la sfida che si presenta alle PMI è rilevante: si tratta di allargare la propria capacità di operare in tutti i mercati mondiali, avendo canali di accesso e di conoscenza che rendono possibile scegliere tra tutti i mercati, e non solo mantenere un rapporto internazionale legato ai pochi mercati in cui si era già realizzata una penetrazione commerciale.

Una ulteriore fonte di difficoltà per la formula e il sistema attuale delle piccole e medie imprese è data dalla necessità sempre più pressante, come si è detto, di realizzare comunicazioni interattive con la domanda finale La produzione flessibile e

personalizzata non trova margini di valore economico se non nella misura in cui il consumatore finale è in grado di esplicitare i propri bisogni specifici e assegnare un ordine quanto più possibile "personalizzato" all'offerta. Ciò significa una sola cosa: l'assoluta superiorità competitiva di politiche che predispongano canali di vendita diretti e di alta qualità informativa. Ma per far questo occorrono risorse e dimensioni crescenti.

Per ovviare a questa carenza, si dovranno evolvere le forme imprenditoriali, aprendole maggiormente verso l'esterno e centrandole sul capitale immateriale (linguaggi, organizzazione, competenze contestuali); e si dovranno trasformare gli attuali assetti dei distretti in forme aperte ai vantaggi dell'economia globale.

In questo contesto, quello che viene maggiormente ridefinito è il ruolo dell'imprenditore. La natura della figura dell'imprenditore è in effetti un problema dibattuto fin dalle origini dello sviluppo della teoria economica. Nelle piccole-medie imprese, altri membri della famiglia sono impiegati nell'azienda in posizione spesso di direzione funzionale, mentre il *management*, ove esiste, ha spesso una funzione subordinata alle figure dell'imprenditore/proprietario e/o dei componenti della famiglia con funzioni di gestione. Questo scenario sta cambiando rapidamente: non serve più un imprenditore geniale ma sostanzialmente analfabeta delle moderne teorie di gestione aziendale e dai comportamenti sostanzialmente rozzi, nonostante i soldi disponibili; si richiede un *manager*, capace di comunicare in modo forbito, elegante, che parla diverse lingue, che sa muoversi nei meandri dei mercati internazionali, novello capitano di ventura, se non soldato mercenario.

Il guaio per l'Italia è che gli imprenditori geniali che sono stati i veri motori dello sviluppo italiano, nella maggior parte dei casi hanno passato le imprese alle seconde generazioni, le quali spesso si rivelano incapaci di reggere le nuove sfide e, pertanto, vendono l'azienda, preferibilmente a stranieri. Dall'altra parte, proprio le dimensioni limitate delle aziende e la gestione autoritaria-familiare hanno impedito la formazione e la crescita di una robusta classe manageriale.

3. L'affannosa ricerca di regole per la politica

(Le ideologie politiche sono venute meno. Gli interessi si sono disarticolati

e non riescono più a rappresentarsi sul piano politico in modo coerente. I partiti tradizionali non esistono più. Alla carenza della politica si supplisce con l'invenzione delle regole)

3.1

Il tema di fondo del dibattito politico è dominato dalla necessità di giungere al bipolarismo. Una prima osservazione importante da fare è apparentemente nominalistica, ma in effetti evidenzia il nodo centrale della politica in Italia: si parla di "bipolarismo", non di bipartitismo. Si è cioè preso atto che non è pensabile costruire un sistema fondato su due soli partiti. Il partito, infatti, è una struttura con una sua specifica identità culturale e valoriale, con un programma riconoscibile, con precisi riferimenti sociali, anche se ovviamente cerca di ottenere il massimo dei consensi ovunque. Dato il radicamento degli orientamenti e delle culture politiche che si sono sviluppate nella società italiana, è impensabile che un individuo o un gruppo rinuncino alla propria storia per confluire in una esperienza che non gli appartiene. Non potrà succedere, quindi, che, pur in presenza di una legge elettorale orientata in senso maggioritario, si realizzi una sorta di selezione che porti al bipartitismo. L'unica strada possibile è quella dell'aggregazione di partiti, ciascuno dei quali conserva orgogliosamente la propria specificità, in poli con una base comune minima e profonde divisioni su temi non secondari.

La mobilità all'interno dei poli ma anche fra i poli è molto elevata.

3.2

Uno dei temi di fondo del dibattito politico sembra senza via di uscita, perché cerca di conciliare l'inconciliabile: garantire la rappresentanza di tutti i gruppi e gli orientamenti politici e assicurare stabilità al governo. E' il nodo del sistema elettorale. I dibattiti infiniti che sono in corso e la estrema macchinosità delle proposte esprimono bene la difficoltà a trovare sistemi elettorali che da una parte permettano di dare voce a tutte le espressioni politiche e, dall'altra, superino la esasperata polverizzazione partitica e favoriscano il formarsi di maggioranze stabili. Il fatto è che si finge che il problema sia di ordine tecnico, mentre invece gli aspetti coinvolti sono ben più intricati e profondi.

Un sistema elettorale, infatti, è lo strumento che permette al sistema politico di mantenersi e di riprodursi. A rigore, quindi, si dovrebbe prima definire quale sistema politico si vuole: la scelta del sistema elettorale ne deriverebbe in modo quasi meccanicistico. Ma questo non sta avvenendo. In pratica, quindi, si discute delle regole del gioco senza prima avere deciso quale gioco, per che cosa e in quale contesto.

Le regole elettorali condizionano la strategia dei gruppi politici, il grado di integrazione e le dinamiche dei partiti, la formazione dei gruppi dirigenti. Però quale tipo di partito si vuole, quale controllo sulla politica, quale partecipazione dei cittadini sono scelte fatte a monte.

L'illusione è che si possa partire dalle regole per modificare, in senso moderno, così si dice, il sistema politico.

3.3

La stessa illusione si estende dalla legge elettorale ad altri aspetti del sistema politico, perseguendo il vano obiettivo di ingessarlo, bloccarne la dinamicità e renderne possibile il controllo. La giustificazione che viene data fa riferimento alle esigenze di funzionalità ed efficienza che devono essere soddisfatte per permettere l'inserimento nell'Unione Europea (ritorna l'Europa come fattore che giustifica e impone le principali trasformazione del sistema Italia), per affrontare la globalizzazione e per modernizzare l'Italia.

Si pensa, allora, di impedire per legge il passaggio da un polo all'altro nei governi regionali, di rendere inoffensivi gli strumenti che si pensa rendano più forte l'avversario, si introducono agenzie tecniche per sottrarre alla politica la gestione di settori importanti dell'amministrazione pubblica.

Sono tutti tentativi che producono scarsi risultati. Del resto è impensabile che il prodotto di un lungo e complesso processo di socializzazione possa essere rapidamente modificato a piacere inventando delle nuove regole.

3.4

Un po' per le sparate secessioniste della Lega Nord, un po' per le sollecitazioni europee che ha posto il principio di sussidiarietà ("le decisioni siano prese il più vicino possibile ai cittadini", articolo A del trattato di Maastricht), un po' per la riscoperta di alcuni

filoni federalisti del pensiero politico italiano dell'ottocento, un po' per trovare comunque una via per uscire dalle difficoltà del sistema politico, è stata posta grande enfasi sul "regionalismo". Per la verità, quello che è stato fatto per realizzare un effettivo regionalismo non è stato molto e, per di più, in modo contraddittorio. Il fatto è che non è concordanza su cosa intendere per regionalismo. Infatti, sono almeno cinque i modi di concepire il regionalismo, e tutti sostenuti in termini di contrapposizione più che di ricerca di un comune denominatore:

• Un modo è riconducibile alla teoria politica sviluppata in robuste correnti della politologia anglosassone, ma che è stata proposta anche da filoni importanti del pensiero politico italiano, sia di matrice risorgimentale che cattolica, come il municipalismo sturziano. L'aspetto che qui interessa in particolare è l'affermazione che il potere è delle comunità in cui si sviluppa la dimensione sociale della personalità e in cui si realizza l'effettivo autogoverno; ciò comporta che il potere non è dello stato, che può eventualmente decentrare compiti e funzioni, ma delle comunità, che eventualmente delegano un livello superiore per svolgere quelle funzioni per le quali non è in grado di provvedere autonomamente. L'autonomia regionale interpreta quindi il principio di sussidiarietà;

• L'approccio burocratico-tecnocratico considera il regionalismo come il modello organizzativo che assicura la maggior efficienza gestionale ed amministrativa. Spogliato di qualsiasi contenuto politico, il regionalismo esprime allora unicamente l'esigenza di rendere più efficiente l'apparato amministrativo dello stato;

• Il terzo modo, che chiamerei "anarchico-ecologico", sta godendo di un certo seguito. Esso sostanzialmente concepisce lo stato come un insieme di tante piccole regioni autonome, autosufficienti e liberamente federate: piccole perché coincidenti con ambiti omogenei per cultura, sviluppo economico, tradizione storica, quasi fossero "aree naturali"; autosufficienti perché in grado di utilizzare e sviluppare le risorse localmente disponibili in modo autonomo, senza dover cedere ad altri quanto localmente disponibile e realizzabile. l'orientamento "anarchico-ecologico" si caratterizza anche per la forte sottolineatura dei temi ambientali;

• Il quarto modo di intendere il regionalismo pone l'accento sugli interessi: il regionalismo come strumento per controllare localmente il gioco degli interessi. Si ha qui un approccio più pragmatico che insiste sulla necessità di soddisfare i bisogni laddove si manifestano, per ampliare il consenso attorno al sistema politico e renderlo maggiormente credibile. Governare dal centro il complesso gioco degli interessi comporterebbe un ulteriore rafforzamento dei gruppi già forti e delle oligarchie nei partiti; al contrario, l'espressione a livello locale degli interessi favorisce il moltiplicarsi dei gruppi e dei luoghi di mediazione e negoziazione e valorizza i ruoli politici periferici;

• Vi è infine un regionalismo etnico-culturale. Si tratta di un orientamento che vede crescere il numero dei sostenitori e, proprio per questo, non è privo di rischi. Legittimare e rafforzare una istituzione sulla base di una presunta identità etnico-culturale è impossibile quando questa è oggettivamente debole e può al massimo far riferimento solo a labili, sfumati e controversi elementi aggreganti. Richiede allora un'operazione di contrapposizione, differenziazione, stigmatizzazione negativa verso tutti gli altri, che devono diventare necessariamente diversi e lontani per giustificare la propria specificità. Il regionalismo etnico-culturale per svilupparsi ha bisogno, quindi, di alimentare forti polemiche e fratture interne.

4. La crisi di dentità

(La parola Patria è scomparsa dall'uso. L'appartenenza è localistica. Mille identità si ridefiniscono continuamente. Non esiste un bene comune ma solo interessi di parte. Lo stemperarsi dell'identità rende perdenti nel rapporto con le altre culture europee e incerti sul come affrontare il problema degli immigrati)

4.1

Il Parlamento italiano sta per approvare la legge che tutela le cosiddette lingue e culture minori. Ne sono state individuate 12: Albanese, Catalano, Germanico, Greco, Sloveno, Croato, Francese, Franco-Provenzale, Friulano, Ladino, Occitano, Sardo. Si tratta di un fatto in sé oltremodo positivo, indice di grande civiltà. Ma l'accettazione rassegnata del provvedimento da parte di tutte le forze politiche, esprime piuttosto la presa d'atto che non vi è una identità nazionale. Le richieste di estensione di questo riconoscimento da parte di gruppi regionali (i Veneti, i Liguri, ecc.), ancorché non accolta, esprime l'esasperazione dei particolarismi regionali.

L'approfondimento e la revisione della storia dei primi decenni dall'unità d'Italia mette in crisi il grande sforzo per costruire un'identità. L'Italia, in verità, è sempre stata quella della definizione, appropriata ancorché aulica secondo il suo stile ampolloso, di Carducci: una realtà in cui "ogni regione è un focolare, ogni città è un altare".

Per capire quale siano stati i fermenti culturali nei primi anni dell'unità d'Italia, anche se soffocati dalla necessità politica di giustificare, legittimare e rendere amministrativamente e politicamente effettiva la conquista operata dal Regno di Sardegna e dalla casa dei Savoia, può essere interessante ricordare il carteggio tra il goriziano Isaia Ascoli e Carducci. In diverse occasioni, infatti, Ascoli suggerì a Carducci di insistere maggiormente, sia nell'insegnamento della storia della letteratura italiana, sia nelle ricerche che stava effettuando, su un punto per lui incontrovertibile: la frammentazione regionale che ha caratterizzato la storia culturale italiana. Carducci concordava e, a sua volta, insisteva sull'assurdità di "andare contro la storia sociale e politica italiana", storia nella quale ebbe una importanza fondamentale la divisione regionale.

Nel momento in cui si è indebolito il progetto, gestito centralisticamente, di omogeneizzazione e uniformizzazione della società e della cultura italiana e non vi sono fattori costrittivi esterni, le cento città rivendicano orgogliosamente e puntigliosamente il loro ruolo.

4.2

Un discorso specifico va fatto sulla lingua. L'italiano come lingua è attaccato da un dilagante e ingiustificato esterofilismo. Poco tempo fa l'associazione dei commercianti ha indetto, a livello nazionale, il *crime day*. La sezione dell'ente televisivo statale che di occupa di programmi educativi si chiama *Rai educational*. Il tirocinio è solo *stage*. Termini latini come *media* e *plus* vengono pronunciati all'inglese.

4.3

L'Italia è un paese di immigrazione. Attualmente gli immigrati provenienti da stati diversi da quelli che costituiscono l'Unione Europea sono stimati in circa 1.300.000. Un aspetto della crisi di identità che, a mio avviso, non viene sufficientemente approfondito, è quello dell'inserimento degli immigrati. Forse per la novità del problema (l'Italia era stato un paese di emigrazione: è appena verso la metà degli anni settanta che il saldo anagrafico iscrizioni dall'estero / cancellazioni per l'estero diventa positivo); forse per l'instabilità emotiva congenita degli italiani, per cui oscillano fra il buonismo di base che porta all'accoglienza senza riserve e l'improvviso rigetto al verificarsi di episodi di criminalità da parte di qualche immigrato; forse per la debole identità nazionale che impedisce di adottare una delle politiche finora teorizzate e realizzate nei confronti degli immigrati (l'assimilazione francese, la separatezza tedesca, il multiculturalismo canadese, il *melting pot* statunitense) o di individuarne un'altra; forse per le incertezze della politica, fatto sta che non solo non esiste un progetto per come affrontare l'immigrazione, ma neppure una idea ancorché vaga. E questo vale per la scuola, per la casa, per il lavoro, per i diritti di cittadinanza sociale.

Questo diventa ancor più preoccupante se si considera che il fenomeno dell'immigrazione continuerà e si accentuerà, non solo a causa degli incontrollabili movimenti della popolazione a livello mondiale, ma anche per la particolare struttura demografica dell'Italia che tende ad un pauroso invecchiamento, come conseguenza del prolungamento della vita media e, soprattutto del crollo della natalità. Fra le sei regioni europee più vecchie, ben cinque sono italiane (Liguria, Friuli-Venezia Giulia, Emilia-Romagna, Toscana, Piemonte). Fra le dieci più giovani non ve ne è neppure una italiana. Fra una ventina d'anni nell'Italia centrale e settentrionale gli ultrasessantenni saranno il 36% della popolazione. In questo quadro, è del tutto evidente che, per garantire il funzionamento del sistema produttivo e l'erogazione di diversi servizi, in particolare quelli personali, dovrà essere favorita l'immigrazione. Un po' paradossalmente, ma riflettendo esattamente quello che succederà, il Governatore della Banca d'Italia ha affermato nel luglio '99: "Saranno gli immigrati a salvare le pensioni italiane". A tutt'oggi, però, non è stata ancora definita alcuna politica per controllare i flussi degli immigrati.

4.4

La debole convinzione della propria identità produce conseguenze negative su piani anche molto diversi. Vorrei evidenziarne due: la mancanza di una politica culturale verso l'esterno e il sistematico

complesso di inferiorità verso tutto ciò che proviene dall'esterno, fino a diventare nei casi estremi, purtroppo non infrequenti, autodistruzione e perdita di basilare dignità.

Osservazioni conclusive

È diventata ormai una barzelletta la reazione degli osservatori stranieri che si interessavano dell'Italia, del suo sviluppo economico, del suo sistema politico, dei rapporti e delle dinamiche sociali: secondo loro l'Italia sarebbe dovuta precipitare in un disastro totale. Arrivavano a questa conclusione perché nessuno dei modelli e dei parametri che avevano costruito per rappresentare il mondo ideale, efficiente, perfetto non trovava alcun riscontro in Italia. Il modo con cui l'Italia cresceva e si organizzava, infatti, non rientrava per nulla in quegli schemi. E si meravigliavano, evocavano il miracolo per dare una spiegazione a quanto non sarebbe dovuto avvenire ed essere, rinunciavano a capire perché il caso era assolutamente anomalo (almeno avessero ammesso la loro personale incompetenza).

Sia il politologo di Yale che l'esperto di organizzazione aziendale formato ad Harvard ritenevano l'Italia un caso anomalo che si doveva accettare così com'è perché sí. I vicini europei liquidavano l'Italia come un caso irrecuperabile, considerandola un errore della storia e dell'economia, al massimo da tollerare, purché restasse ai margini e non pensasse di volere svolgere un qualche ruolo che non fosse quello di totale subordinazione.

Solo di fronte al ripetuto mancato realizzarsi di tutte le loro profezie catastrofiche, alcuni hanno fatto uno sforzo di comprensione, arrivando a scoperte sorprendenti sull'organizzazione delle piccole e medie imprese, sulla partecipazione politica, sull'adattabilità degli individui, delle imprese, del sistema sociale.

Vittime dei loro rigidi schemi, non avevano capito che alla base stava l'autonomia dei soggetti sociali, la fantasia, la capacità di risolvere in modo originale e non convenzionale i problemi: in breve, l'assenza di regole. Detto in questo modo, può sembrare che ovunque fosse anarchia e disordine; certamente non era così. Assenza di regole va inteso come capacità di valutare i mezzi in rapporto ai fini, concezione strumentale delle regole, enfasi

sull'adattabilità, sulla creatività, sulla negoziazione come mezzo per definire provvisori punti di equilibrio fra esigenze, interessi, sensibilità diverse, convinzione che in ogni caso il buon senso debba prevalere.

Nell'ingresso in Europa, questa cultura deve venire soppiantata da un'altra che ha concezione etica della norma, che ritiene che le relazioni sociali vadano rigidamente regolamentate, che ci debba essere un Fratello Maggiore o un Grande Vecchio che decide ciò che è buono e giusto.

Cine neorrealista italiano

MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA
Universidad Nacional Autónoma de México

A la memoria de Guido y de Teresa Aristarco, amigos entrañables

El cine neorrealista fue una corriente con características específicas que tuvo su origen en Italia después de la segunda Guerra Mundial. Nació como una reacción de la gente en contra del cine que había dominado en el mundo a lo largo de los cincuenta años anteriores. No sólo del cine italiano, sino de todo el cine; al menos, de todo el cine que se veía en las pantallas de occidente. Un cine que, en términos generales, había evadido la realidad, ocultándola sistemáticamente; un cine que había cubierto los ojos del público impidiéndole ver los cambios que anunciaban el horror que vivieron los pueblos de Europa –y no sólo de Europa.

El cine neorrealista no fue una nueva versión del viejo realismo cinematográfico. No encontramos sus antecedentes en el realismo francés, ni en el realismo nórdico, ni en el realismo soviético. Era algo diferente; no era tan duro, estaba más cerca de la poesía de lo cotidiano que de la amargura naturalista. Si hemos de hallar un antecedente cinematográfico, debemos de buscarlo en las cintas de Chaplin –como bien señala Pío Caro en su ensayo sobre el neorrealismo–;[1] aunque Chaplin nos ofrece una realidad en la que hasta el último detalle ha sido pensado mil veces; en tanto que el neorrealismo es un cine hecho como más al azar, en donde los acontecimientos se van encadenando sin que aparezca un plan previo, si bien ambos encierran siempre un hálito de bondad, de ternura, de simpatía por las miserias humanas.

El cine en Italia tenía ya una larga tradición cuando se inicia el neorrealismo. Los primeros pasos del cine italiano corren parejos con los primeros años del siglo, habiéndose distinguido desde

[1] Pío Caro, *El neorrealismo cinematográfico italiano*, pp. 16-17.

sus inicios por rasgos propios que lo caracterizaban. Si damos una hojeada a la historia del cine mundial, sobresale el italiano de los primeros tiempos, por sus incomparables reconstrucciones históricas, a las que siguieron las cintas de las "Divas", aquella inolvidables mujeres que robaron el corazón a nuestros abuelos. Era un cine de evasión, desde luego, como lo fue más tarde el cine que se rodó durante el fascismo, en el que, como habría sido de esperar, se intentó recrear la grandeza del Imperio Romano, o se buscó lo banal, en la comedia ligera conocida como "el cine de los teléfonos blancos".

A lo largo de esos años hubo algunas excepciones con vocación realista en el cine italiano; pero fueron pocas; los antecedentes del neorrealismo más bien los debemos buscar en el teatro y en la literatura.

Por nuestra parte pensamos que si se hiciera un cuidadoso estudio del cine mudo italiano, cosa un tanto difícil dado que buena parte de las cintas desafortunadamente se han perdido, seguramente se encontrarían, si no películas completas, al menos escenas en las que la vocación de acercarse al pueblo y reflejarlo sin añadidos, está presente. Por ejemplo, en la cinta de Nino Oxilia *Il cadavere vivente* (1913), las escenas del entierro que recorre las calles del pueblo tienen un carácter casi documental-popular de lo que eran estas ceremonias a principios de siglo. Y no olvidemos lo que de la cinta *Addio giovinezza!* (1913), también de Oxilia, dice el historiador español Carlos Fernández Cuenca:

> Este pequeño poema dramático, rebosante de ternura y de fresca inspiración sentimental, llevaba al cine un nuevo concepto: el de la comedia de costumbres. [...] Oxilia supo describir el ambiente con pinceladas magistrales.[2]

Los teóricos del neorrealismo suelen señalar, como el más remoto antecedente, la película *Sperduti nel buio* (1914), realizada por Nino Martoglio sobre un drama, fuertemente influenciado por la literatura napolitana, del escritor Roberto Bracco.

La cinta de Martoglio –en la que el cineasta hiciera un avanzado uso del montaje superando los problemas que la obra literaria imponía a los realizadores de la época, y abriendo con ello nuevos

[2] Carlos Fernández Cuenca, *Historia del cine. Nacimiento de un arte*, p. 309.

caminos al incipiente lenguaje de imágenes en movimiento–, a pesar de seguir los pasos del cine realista francés al que señaló nuevas posibilidades, es reconocida como el más claro antecedente del neorrealismo, pues en ella están presentes ya algunos de sus rasgos esenciales.

Otras películas italianas se aproximan al realismo en contraposición a la temática predominante. Aun una Diva como la Bertini lo hará en el film ambientado en los "bajos fondos" napolitanos, *Assunta Spina* (1915), bajo la dirección de su pareja de tantas películas, Gustavo Serena. Y la divina Duse, la gran actriz dramática, se acercará al cine en una única ocasión, para dejarnos un testimonio de su talento actoral en *Cenere* (1916), en donde interpreta el papel de una pobre mujer de pueblo que prefirió abandonar a su hijo en otras manos, antes que arrastrarlo a la miseria.

El neorrealismo no se manifiesta como tal de golpe, hay todo un periodo de tanteos, de búsquedas, que se inicia alrededor de 1930, año en el que se incorporó el sonido al cine italiano. Una de las tres primeras películas sonoras de ese año fue *Terra madre*, de Blasetti, quien el año anterior había rodado *Sole*, y en 1933 haría *1860*, películas todas que por su realismo se alejaban de la "línea" que propiciaba el gobierno.

Ese año de 1930, Emilio Cecchi, recién nombrado director general artístico de la empresa productora Cines, dio un paso de consecuencias imprevisibles, al empezar a promover la producción de documentales por parte de la empresa.

Para 1934, Luigi Freddi, no mucho antes designado a la Dirección de Cinematografía –nos cuenta Virgilio Tosi–, "decide la creación del Cineguf (sesiones cinematográficas del Grupo Universitario Fascista)."[3] Allí, en el seno mismo del fascismo oficial, pronto surgirán contradicciones que permitirán la formación y desarrollo de grupos de izquierda, incluso algunos comunistas, que llegarán a destacar como fundamentales para el neorrealismo. Brunetta interpreta esa contradicción diciendo:

> No nos sabríamos explicar ciertas manifestaciones intelectuales de disentimiento expreso en las cabezas juveniles y universitarias si no fuese claro, de ahora en

[3] Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo*, pp. 17-18. Las traducciones son mías.

> adelante, que el fascismo actuaba con una sistemática violencia de clase, golpeaba de manera decidida a las clases populares y se mostraba indulgente y tolerante para con la actividad política de los hijos de la burguesía.[4]

Más adelante, el mismo Brunetta, al referirse a las diversas publicaciones del GUF, agrega:

> Era más bien una multiplicación de voces que favorecían la circulación y la diseminación de las ideas. Las ideas, es necesario decirlo, provenían también de la universidad, donde los maestros eran pocos, es verdad, pero en compensación tenían la capacidad de convertirse en modelos alternativos.[5]

Numerosos son los nombres de intelectuales y gente de cine, de izquierda, que encontramos relacionados en alguna medida con los GUF; limitémonos a citar a unos cuantos de los mejor conocidos por nosotros, de entre los que más tarde contribuirían a desarrollar el neorrealismo: Renato Castellani, Alberto Lattuada, Umberto Barbaro, Michelangelo Antonioni, Luciano Emmer, Luigi Comencini. Hasta a Zavattini lo encontraremos en Imola, en un GUF, presentando un film de Chaplin –según nos cuenta Virgilio Tosi.[6]

En 1935, Mario Camerini, el más fecundo de los realizadores italianos, rueda *Darò un milione*, sobre un argumento del que sería pilar y gran teórico del neorrealismo, Cesare Zavattini, llevando como intérprete del film a otro futuro pilar del neorrealismo, a Vittorio de Sica. El año anterior Zavattini se había iniciado como argumentista con el propio Camerini en la cinta *Il cappello a tre punte* (1934).

Para 1939, De Robertis da un primer paso, al amparo del documental de guerra, con la cinta *Uomini sul fondo*, en la que no utiliza actores profesionales. Escribe Pío Caro:

> Aunque los films que pueden calificarse de definitivos en el comienzo de la nueva escuela y que ya tienen parte del

[4] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, pp. 341-359.
[5] *Idem*.
[6] V. Tosi, *op. cit.*, p. 20.

> anhelo neorrealista son *Quattro passi fra le nuvole*, realizada por el viejo Blasetti y con argumento de Zavattini, y sobre todo *Ossessione*, el primer film de Luchino Visconti, que representa "un gesto de rebelión" –como ha dicho Mario Gromo en *Cinema italiano del dopoguerra*– contra el ambiente y el estado de cosas reinante.[7]

Ambas cintas fueron realizadas en 1943, año en el que De Sica inicia la que sería una fructífera relación de trabajo con Zavattini, quien colaboró con él en el guión –al lado de otras tres personas– en la película *Il bambini ci guardano*. Para el año siguiente De Sica dirigirá la cinta *La porta del cielo* (1944), sobre un argumento del propio Zavattini. Empezaba a consolidarse una relación que llegaría a ser considerada como el neorrealismo por antonomasia.

Es conveniente comprender que todas esas películas se hicieron aprovechando los pequeños resquicios que dejaba una férrea censura. En realidad una censura doble, pues si bien el gobierno fascista imponía una severa revisión a las películas terminadas, los productores ejercían con mano dura una censura previa a la realización, que les asegurara que la película a la que habían destinado su inversión iba a ser exhibida y que se beneficiarían de los estímulos que para el cine había instituido el régimen. La única ventaja de la que gozaban los que en forma muy inteligente pretendían manifestarse a pesar de la censura era que, al haberse visto favorecido el cine por los gobernantes fascistas, la producción había crecido de manera inmoderada, y el funcionario encargado de la censura se veía rebasado por el trabajo; además de que este último seguramente carecía de la sensibilidad suficiente como para notar el cambio de actitud, demasiado sutil para él. Nos dice Mario Gromo:

> Tratábase de una mediocre policía política que velaba sobre las intenciones y que tenía una casuística propia, vasta y conocida. El delincuente estaba ausente de la pantalla porque no existía delincuencia en la Italia del Fascismo; sólo se admitían inmoralidades y delitos cometidos por extranjeros y en país extranjero (la peores consecuencias las pagó una pobre Hungría reconstruida en Cinecittà). Se eliminó cualquier reproducción de

[7] P. Caro, *op. cit.* p. 27.

> pobreza conmovedora, porque la miseria no existía en la Italia del Fascismo; se omitió la sátira porque aquella Italia era intachable; se borraron disconformidades y rebeldías, porque en esa Italia no había ni rebeldes ni disconformes. Todos estaban tranquilos, pendientes del maestro, todos eran los primeros de la clase; los buenos Pedrito y Juancito de uniforme, representaban el ideal de aquellas mentalidades.[8]

Como es de suponer en ese ambiente, hasta los mejores directores cayeron en las películas sentimentalonas y evasivas; las que hemos citado representaban una ínfima minoría frente a los cientos de películas que produjo en esos años el cine italiano; pero eran un síntoma de que cada vez había más cineastas que iban cobrando conciencia de su realidad, y buscaban la forma de manifestarse con honestidad.

Desde luego en el desarrollo y evolución del neorrealismo participaron numerosas personas: directores, guionistas, teóricos, críticos, fotógrafos, productores, etc.. Pero de entre ellos, a la pareja Zavattini-De Sica se le identificaría como a su máximo exponente. Aunque en realidad se trataba de una verdadera escuela, con maestros y discípulos, que no sólo ocupó toda una época del cine italiano, sino que se extendió por el mundo, influyendo sobre numerosas cinematografías, aun en aquellas muy desarrolladas como la norteamericana y la soviética. Rememoremos la llamada Escuela de Nueva York, con películas tan vitales –y tan ajenas a la producción que en esa época predominaba en Hollywood– como *Marty*, o *Doce hombres en pugna*, entre otras; y de la producción soviéticas, todo ese grupo de cintas que abandonaron el "realismo socialista" tradicional para acercarnos al pueblo ruso, entre las que recordamos *Cuando pasan las cigüeñas*, o también *La casa que yo habito*.

De Sica se había iniciado en el cine como actor, a la edad de diecisiete años, al lado de Francesca Bertini y bajo la dirección de Edoardo Bencivenga, en la película *Il processo Clemenceau* (1918); y como director los primeros pasos los había dado apoyado por Giuseppe Amato, en la cinta *Due dozzine di rose scarlatte* (1940), en la que también participaría como actor; para, casi de inmediato, en el mismo año de 1940, dirigir en solitario *Maddalena, zero in*

[8] Mario Gromo, *Cine italiano*, p. 39.

condotta; a la que seguirían *Teresa Venerdì* (1941) y *Un garibaldino al convento* (1942). Fue pues con su quinta película con la que se inició la colaboración con Zavattini. Escribe Mario Verdone:

> Como teórico del movimiento, Cesare Zavattini podría tener un predecesor en Leo Longanesi, quien, en 1935, en un número de la revista *L'Italiano*, había afirmado: "es necesario bajar a las calles, a los caseríos, a las estaciones: solamente así podrá nacer un cine a la italiana".[9]

En el ambiente había una inquietud que guiaba los pasos del cine italiano; no es coincidencia que ese mismo año sea el del debut de Zavattini como guionista, en la película de Camerini que mencionamos arriba: *Daró un milione*.

El tema de de esta cinta era completamente ajeno a la fastuosidad de las películas "imperiales" que propiciaba el régimen fascista; trataba de lo cotidiano, de los sentimientos de los más pobres, de sus intereses, buscando reflejar con autenticidad ese mundo al que se refería Longanesi en el escrito arriba citado. Esa convivencia humana con el diario acontecer sería el tema esencial del cine neorrealista. Zavattini reafirma su actitud en otros argumentos que escribe, como podemos ver tanto en *Avanti c'è posto!* (1942) de Mario Bonnard, como en la cinta de Blasetti ya citada, *Quattro passi fra le nuvole* (1943); o, desde luego, en las dos películas con las que inició su colaboración con De Sica, que mencionamos arriba.

En 1946, Zavattini colabora con Pietro Germi en la elaboración del guión de su primera película como realizador: *Il testimone*, a partir de un argumento del propio Germi. "Todavía estamos en el momento formativo del cine neorrealista –escribe Verdone–. Zavattini proponía un verdadero "carácter" cinematográfico, un 'testimonio' cuyo reloj se convierte en el símbolo mismo de la existencia: si el reloj se para, el hombre muere".[10]

Las propuestas de Zavattini llevaban siempre a un mejor conocimiento del mundo que nos rodea. Años más tarde escribirá:

> En mi opinión, el mundo sigue caminando mal porque no se conoce la realidad. Y la posición más autentica de

[9] Mario Verdone, *El neorrealismo*, p. 23.
[10] *Idem*.

un hombre, hoy en día, es la de empeñarse en analizar hasta las raíces el problema del conocimiento de la realidad. Por lo tanto, la más aguda necesidad de nuestro tiempo es la "atención social". Pero hay que prestar atención a lo que existe "directamente", y no a través de apólogos más o menos atinados. A un hambriento, a un humillado, hay que mostrarlo con su nombre y apellido, y no contar un cuento en el cual aparezca un hambriento, porque eso es otra cosa, menos eficaz, menos moral.

La verdadera función del cine no consiste en contar cuentos. Consiste en la función verdadera de todas las artes, que ha sido siempre la de expresar las necesidades de su tiempo; y hay que obligarlo a cumplir con su función.[11]

Después de su teoría del "testimonio", sobre la que elaboró el guión de la película de Germi, Zavattini se adentró en la teoría del "espionaje", "que es la quintaesencia de su concepción neorrealista", nos dice Verdone.[12] En esta teoría, su propuesta era que la cámara siguiera a un hombre de la calle, sin un argumento previo, simplemente acompañándolo en lo que hiciera, para ir descubriendo su personalidad, e ir tejiendo una historia. "El hombre desconocido y vigilado tiene que ser el único interprete de sí mismo", diría. Prosigue escribiendo Zavattini en el texto que empezamos a citar arriba:

> Indudablemente, existen formas fabulosas de analizar la realidad. Pues vengan ellas también: ellas también son formas expresivas naturales. Sin embargo el neorrealismo, si quiere ser consecuente consigo mismo, debe continuar con el mismo empuje moral que lo caracterizó en sus comienzos, pero sobre un camino analítico documental.[13]

"Analítico documental": he ahí la palabra clave del neorrealismo. El cine hasta ese momento podía haber visto la realidad, pero la veía como un fondo en el que se desarrollaba la

[11] Cesare Zavattini, "Prólogo" en P. Caro, *El neorrealismo cinematográfico italiano*, pp. 7.
[12] M. Verdone, *op. cit.*. P. 23.
[13] C. Zavattini, *op. cit.*, p. 9.

historia, hasta cierto punto la veía como un accesorio; el neorrealismo no, el neorrealismo va a la realidad misma, la desmenuza, se adentra en ella, la hace el objeto principal de la película. Pero, sigamos con las palabras de Zavattini:

> En efecto, ninguna otra forma de expresión tiene, como el cine, esa capacidad originaria y congénita de fotografiar las cosas que, según nuestra manera de ver, merecen que se las enseñe en su "continuidad", es decir, en su más larga y verdadera duración. La cámara, en efecto, lo tiene todo "delante de sí" y ve las cosas, no el concepto de las cosas, pero nos ayuda por lo menos en este sentido.[14]

Estas palabras nos llevan a recordar algo que no queremos dejar pasar: nos referimos al cine "testimonial" que se hizo en México, principalmente de 1896 a 1916. Un cine que, influido por las ideas positivistas que dominaban entonces entre nosotros, fue visto –ya lo hemos señalado en otra ocasión– como el registro ideal de los "hechos" y de las relaciones entre esos "hechos", que tanto preocupaban al positivismo. El cinematógrafo, a sus ojos, hacía innecesaria cualquier explicación del *qué*, del *por qué*, o del *para qué* de las cosas, limitándose a mostrar el *cómo*; para colmo, los positivistas mexicanos cayeron en la trampa de creer en la "objetividad" del cinematógrafo al ver en él un mero registro mecánico del acontecer. Esta actitud que dio origen a toda una escuela mexicana, sin contactos con el cine extranjero, predominó en nuestro país por más de veinte años. Y aquí, no podemos menos que preguntarnos: ¿qué habría pasado si, en lugar de caer bajo la influencia del cine italiano de las Divas, el cine mexicano hubiera continuado un camino propio, pasando del cine testimonial a un cine de ficción basado en nuestra realidad? Seguramente habría desembocado en un cine parecido al neorrealismo, del que hubiera podido ser antecesor. Pero dejémonos de fantasías: el cine mexicano de esos años no fue conocido fuera de nuestras fronteras, así que no pudo influir en nadie. Y además, a diferencia del neorrealismo, careció completamente de teóricos que dirigieran sus pasos. Así que, dejemos las divagaciones y continuemos con la cita de Zavattini:

[14] *Idem.*

> Ningún otro medio de expresión tiene, como el cine, la posibilidad de dar a conocer tales cosas, y a la mayor cantidad de gentes, de un modo inmediato. Y como de este enorme poder que tiene el cine se deriva también su responsabilidad, es necesario un uso cuidadoso, hay que entender su penetración más honda en la cantidad y en la calidad de la realidad.
>
> Se puede, por tanto, afirmar que el cine es moral sólo cuando se enfrenta de esta manera con la realidad. Y el problema moral (lo mismo que el artístico) consiste en saber ver esa realidad, y no en inventarla, lo cual es siempre, como ya dije, "una forma de evasión".[15]

A esta posición tan clara de lo que debía ser el cine, no se llegó de golpe. Hubo una etapa de transición durante la cual estuvieron vigentes tanto las formas del cine tradicional, como las nuevas propuestas de hacer cine. Esta etapa se inicia, como ya vimos, en los últimos años del régimen fascista, y se extiende por unos diez años, para desembocar en el triunfo pleno del neorrealismo con el que se identifica, aunque no sea verdadero en todos los casos, el total de la producción cinematográfica italiana de la época.

La guerra contribuirá en forma importante al cambio, no sólo en la reacción de la gente que pide un cine que responda a su realidad, como señalamos al principio, sino también en la producción de películas que documentan la guerra y que van más allá de la propaganda contra el enemigo, para transformarse en un testimonio del horror que vivió Italia, y no sólo Italia, toda Europa. Así describe este hecho Pío Caro, haciendo una muy clara descripción del momento y su significado:

> La guerra continúa, la propaganda cambia de campo y con un solo soldado que avanza por las carreteras, por las tierras rotas y por caminos con huella de desolación, se acerca el neorrealismo. Es por aquí, por estas veredas, por donde llega un caminante, hombre joven y dispuesto a decir lo que ha visto, pero a decirlo sin miedo.
>
> Aquel joven con aspecto famélico y andar cansado va cruzando los campos y las ciudades y los pueblos, viendo

[15] *Idem.*

> las casas destruidas y los niños y los campos abandonados [...]; pero va andando y se acerca... Antes de aparecer, ya en la última vuelta del camino, cerca de la fuente, se nota su presencia, surge como un misterio una figura gris de joven con ansia de decir: ¡Aquí estoy! ¡He vuelto! ¡Mirad! ¡Ésta es la verdad![16]

Ya dijimos que en 1939 Francesco De Robertis da un primer paso en este camino con su película *Uomini sul fondo*; ahora debemos señalar que uno de sus colaboradores en esa cinta fue Roberto Rossellini. Rossellini, "hombre con inquietud y quizás con un ansia inconmensurable de destacar" –como lo define Pío Caro–,[17] se inicia como realizador en el documental de guerra, con la película *La nave bianca* (1941), sobre un argumento de su amigo Francesco De Robertis; a la que habrá de seguir, un año más tarde *Un pilota ritorna* (1942), basada en una historia de Vittorio Mussolini, en cuya adaptación para el cine participó, entre otros, nada menos que un futuro gran director italiano: Michelangelo Antonioni.

El argumento de la cinta era muy simple, y un tanto patriotero: contaba la historia de un aviador italiano preso en territorio africano; sin embargo, y quizás precisamente gracias a su sencillez, Rossellini supo implantar en él indicios del nuevo cine que se iba a producir pronto en Italia, haciendo de ella una de las primeras películas en las que se mostraba todo el horror y miseria de la guerra, a través de la vida en el campo de concentración.

Al siguiente año, Rossellini rodará su tercera cinta, *L'uomo dalla croce* (1943); en ella narra las peripecias de un sacerdote italiano que vive rodeado de los "flechas negras", en medio del frío, combatiendo contra la URSS. Nuevamente muestra una realidad inmediata en la que predomina la angustia por los sufrimientos, el dolor y la miseria que traía consigo la guerra, en una actitud que contribuye a crear una rebeldía frente a las causas que originaron esos sufrimientos; y muy particularmente, nos manifiesta su compasión por las víctimas de los mismos.

Sin embargo estas cintas no pasaron de una mediana calidad: el salto que lo llevará a ser mundialmente conocido lo dará con la siguiente película. Dos años más tarde, en 1945, Rossellini hará

[16] M. Verdone, *op. cit.* p. 29.
[17] *Ibid.*, p. 30.

su primera obra maestra: nos referimos a *Roma città aperta*. Antes de hablar de ella, sepamos un poco de la forma de pensar del cineasta:

> Hay todavía quien piensa al neorrealismo como algo exterior, como una salida al aire libre, como una contemplación de pobrezas y de sufrimientos. Para mí no es sino la forma artística de la verdad. Cuando se reconstruye la verdad, se llega a la expresión. Si es una verdad disfrazada, se siente su falsedad, y la expresión no se logra. Con estos conceptos es natural que yo no pueda creer en películas de entretenimiento como se usa en algunos medios industriales, también extraeuropeos, sino en una película parcialmente aceptable, en cuanto parcialmente capaz de alcanzar la verdad.
>
> El objeto del film neorrealista es el *mundo*, no la historia, no la narración. Este film no tiene tesis de antemano, porque éstas nacen por sí mismas. No ama lo superfluo y lo espectacular, que rechaza, sino que va al grano. No se limita a la superficie, más bien busca a los más sutiles hilos del alma. En pocas palabras, es la película que plantea y se plantea el problema, el film que quiere hacer razonar.[18]

Y hacer razonar frente a lo que fue la vida para los romanos durante el dominio fascista, es lo que logra Rossellini en su bella película *Roma città aperta* (1945). Para filmarla tuvo que enfrentar toda clase de dificultades, empezando porque el material virgen que utilizó era de película ya vencida; hubo que improvisar casi todos los medios, y transformar en grandes interpretes a actores poco conocidos. Aunque de entre ellos habrían de destacar dos, que llegarían a ser grandes figuras del cine italiano: Anna Magnani y Aldo Fabrizi. Por cierto, aquí cabe señalar que en la elaboración del guión contó con la colaboración de un futuro gran cineasta: Federico Fellini.

Rossellini, quien ha sido señalado por sus críticos como un director "sorprendente", ya que varía notablemente no sólo de una película a otra, sino aun en la misma película, de una escena a otra: pues, como se le ha señalado, "puede ser vívido hasta la genialidad y luego de una simplicidad intrascendente".[19] Evoca

[18] *Ibid.*, pp. 37-38.
[19] M. Gromo, *op. cit.*, p. 50.

en *Roma città aperta*, el duro invierno que vivió la Ciudad Santa mientras era ocupada por las fuerzas alemanas, relatádonos un hecho cotidiano de la represión que padecían sus habitantes, la que culminaba en la tortura y muerte violenta de los que se oponían al régimen nazi, fueran éstos mujeres, hombres, o hasta un sacerdote. Nos dice Gromo:

> Los hechos están presentados con un relieve tan fuerte, rápido y convincente que la sensación de una *tranche de vie* va haciéndose paulatinamente obsesiva. Una dirección esencial ritma las acciones como si se tratara de un testimonio. Con su aparente impasibilidad y su falta de cálculo, no nos hace ya espectadores sino partícipes en los hechos, y las vibraciones de cada escena dilatan la pantalla hasta anularla. Ensayo estupendo de vigor expresivo, que reaparecerá luego en otros episodios de la película [...].[20]

La cinta concluye con el regreso a la ciudad de unos jóvenes de la resistencia que se habían visto obligados a huir perseguidos por la represión. Ese regreso, cargado de símbolo, ofrece la esperanza del futuro.

Si *Roma città aperta* era ya una obra de arte, la siguiente película de Rossellini, *Paisà* (1946), vino a confirmar que nos encontrábamos frente a un gran artista. La cinta estaba formada por seis historias que narraban momentos distintos de la marcha de las fuerzas aliadas, que subían por la península ascendiendo desde el sur; mostraba que a pesar del choque de las dos culturas, la norteamericana y la italiana, había un profundo entendimiento humano entre las fuerzas de liberación y el pueblo. Se trataba de esbozos breves, aparentemente sin relación unos con otros, excepto la que daba el representar en cada uno de ellos el primer contacto entre los aliados y los pobladores, pero que finalmente en el conjunto dejaban en el espectador la sensación de un amplio fresco, una hermosa imagen de solidaridad humana. Diría Rossellini:

> Para mí el neorrealismo es sobre todo una posición moral. Sólo después se convierte en posición estética,

[20] *Ibid.*, p. 51.

pero como punto de partida es moral. En *Nave bianca* tenía la misma posición moral de *Roma città aperta* [...]. Empiezo con la firme intención de evitar los lugares comunes, penetrando en el interior de las cosas. Lo importante no son las imágenes, sino las ideas [...].[21]

La siguiente película significativa de Rossellini, *Germania, anno zero* (1948), no llegó a la altura de las dos últimas que hemos citado; confiado en su método de trabajo de improvisar sobre el terreno, se encontró en un ambiente que, finalmente, conocía con menor profundidad, lo que se tradujo en un abigarrado conjunto de escenas, de las cuales apenas se salva el epílogo.

Antes de dejar a Rossellini, quien seguirá dirigiendo cine y, a partir de 1958, también televisión, hasta muy cerca de la fecha de su muerte, acaecida a mediados de 1977, debemos señalar que en 1949 fue contratado por productores norteamericanos para realizar *Stromboli, terra di Dio*, llevando como estrella a Ingrid Bergman. La cinta logra momentos interesantes a pesar de los conflictos que tuvo con sus productores por su método de trabajo. Lo que aquí nos importa señalar es que Hollywood empezaba a resentir la competencia del cine italiano y buscaba destruirlo de cualquier forma, incluso comprando a alguno de sus principales realizadores.

El siguiente realizador que debemos destacar es a Vittorio de Sica, quien, como ya dijimos arriba, formando pareja con Cesare Zavattini, es considerado como el máximo representante del cine neorrealista italiano. Retomando el tema, diremos que De Sica, de ser un director un tanto irregular –algunas de sus películas anteriores adolecían de cierta debilidad en los argumentos– a partir del inicio de su relación con Zavattini dará un paso que lo transformará en el director más importante del cine italiano de la primera etapa del neorrealismo. En esa época juntos realizarán una media docena de películas de gran calidad, aunque la colaboración continuó por dieciocho películas más, prácticamente hasta la penúltima película de De Sica.

Después de *La porta del cielo* (1944), la pareja emprenderá la realización de *Sciuscià* (1946), película con la que, en forma definitiva, se abre un nuevo camino para el cine italiano que se consolida en el neorrealismo. Escribe Pío Caro:

[21] M. Verdone, *op. cit.*, pp. 39-40.

Hasta este momento había triunfado el nuevo realismo a la manera Rosselliniana, más formulario y mecánico, pero desde aquí en adelante se superaría este estado de cosas y una serie nueva de aportaciones como la bondad, el sentido social y otras características son las que establecen una [nueva] era.[22]

De esta película se desprenden ya los valores que caracterizarán al neorrealismo: el tema no tiene nada que ver con un acontecimiento, es un hecho nimio de la vida cotidiana, contado en una forma poética, más humana, más emotiva y sentimental; sin olvidar un toque de gratificante sentido del humor.

La película tuvo gran éxito en su exhibición por el mundo, aunque a pesar de sus valores innegables la realización tenía todavía algunas deficiencias técnicas; pero ¿qué importaba? Lo que valía era el nuevo sentido que con ella adquiría el cine. Dice Pío Caro:

El neorrealismo tiene, pues, una nueva forma de mirar; ya no se trata de mostrar un "suceso", un hecho ocurrido entre gentes de rara condición, ni un acontecimiento "extraño"; quiere mostrar al pueblo, a los individuos, en su pequeña tragedia cotidiana, para decirle al espectador: ¡con un poco de bondad por ellos bastaría![23]

La siguiente película fue ya la consagración de la pareja De Sica-Zavattini: nos referimos a *Ladri di biciclette*, realizada en 1948, en condiciones económicas todavía muy difíciles. Esta cinta es considerada por muchos como la obra maestra de De Sica. Nos dice Mario Gromo:

Con [una] nota de suspenso y ternura termina la película, dirigida con un rigor estilístico digno de un escritor de fama, y que raramente se concede debilidades. De Sica siente y expresa el amor que sus criaturas le inspiran; no tiene otros propósitos, no se preocupa de otra cosa; con ellas se identifica y, cuando condena o incita, lo hace sin

[22] P. Caro, *op. cit.* p. 52.
[23] *Ibid.*, p. 58.

una palabra de reproche o de exhortación. Porque es artista y le basta con dar vida a sus personajes.[24]

Ladri di biciclette fue, en su momento, uno de los mayores éxitos de la cinematografía mundial. En proporción al costo de su producción es la película que más dinero ha metido en taquilla. Su exhibición fue un acontecimiento difícilmente equiparable a otro en la historia del cine. Con esta cinta el neorrealismo quedaba plenamente consolidado como la corriente cinematográfica más importante de su época.

La pareja realizó todavía varias películas íntegramente neorrealistas. La siguiente fue *Miracolo a Milano* (1950); un verdadero cuento de hadas que desilusionó a muchos de sus espectadores; a mí, en lo personal, me gusta mucho, pero comprendo que esa mezcla de fantasía y realidad, de sátira y de fábula, no sea del agrado de todos los públicos. El mismo Zavattini parece haber cambiado de idea en esta cinta, si recordamos sus palabras, citadas arriba:

> Pero hay que prestar atención a lo que existe "directamente", y no a través de apólogos más o menos atinados. A un hambriento, a un humillado, hay que mostrarlo con su nombre y apellido, y no contar un cuento en el cual aparezca un hambriento, porque eso es otra cosa, menos eficaz, menos moral. La verdadera función del cine no consiste en contar cuentos [...].[25]

Para la siguiente película, *Umberto D* (1951), los dos recuperan su estilo más acorde con la visión de su público, narrándonos ahora la historia de un viejo, un viejo-niño, un jubilado, alcanzando en este film niveles magistrales.

Después vendrá un paréntesis: la pareja hará una cinta para el capital norteamericano, *Stazione Termini* (1952), obra menor que nadie diría que es suya, de no ver sus nombres en la pantalla; para regresar con todo su talento a su visión del cine, con *L'oro di Napoli* (1954), y quizás más aún con *Il tetto* (1956). La filmografía de De Sica es muy extensa –filmó hasta un año antes de su muerte acaecida en 1974–, y hacer un recuento completo nos llevaría fuera de nuestro tema.

[24] M. Gromo, *op. cit.*, p. 60.
[25] *Vid. Supra*, nota 11.

Un panorama histórico del cine neorrealista italiano puede detenerse aquí. Quedan, es cierto, numerosos nombres de cineastas importantes, que pertenecieron a él y contribuyeron a darle vida, que no se han mencionado; hacerlo hubiera redundado sólo en una enumeración, sin mucho sentido, de nombres de cineastas y de títulos de películas. Hemos preferido detenernos con un poco más de extensión sobre las circunstancias que dieron origen al neorrealismo, y sobre sus primeras personalidades, dejando a un lado, quizás injustamente, a un extenso número de creadores, ellos también seguramente muy conocidos por los cinéfilos. Sólo nos resta precisar la importancia que el neorrealismo tuvo en la cinematografía del siglo XX.

Sin duda es una de las corrientes más importantes de los primeros cien años del cine; si no es que la más importante. Y si hago esta afirmación, lo digo porque considero que buena parte de los principios esenciales que le dieron vida, aún están vigentes. El expresionismo alemán, o el realismo soviético, por no citar más que dos de las grandes corrientes de la cinematografía, tuvieron un tiempo, fueron sumamente importantes, y su influencia estética e ideológica fue notoria en numerosas cinematografías; pero, finalmente, corresponden a un momento muy determinado en la historia de la humanidad. Situación que no se da con el neorrealismo, cuyos principios de acercarse al ser humano no pueden caducar.

Los recursos técnicos han cambiado, desde luego, pero los aspectos técnicos no son determinantes para el neorrealismo, siempre limitado en recursos; lo importante para este movimiento, lo más importante, era su enfoque de la vida, su descripción de los hombres y las mujeres de su tiempo, de sus pequeños grandes problemas, de sus alegrías, de sus ilusiones. La esencia del neorrealismo estriba en su enfoque de la realidad que nos rodea, en la amorosa manera de tratar a sus personajes, y ese enfoque sigue y seguirá vigente mientras haya cineastas que se interesen por el ser humano y sus problemas.

Recuerdo un ejemplo que puede aclarar mucho sobre el particular, además de contribuir a demostrar lo que ya dijimos arriba, de que no toda la producción cinematográfica italiana de aquellos años era neorrealista, aunque en gran parte sí lo fuera. Se trata de dos películas italianas de la misma época y sobre el mismo tema: una era un valioso exponente del neorrealismo, la otra era simplemente una cinta amarillista, de ese amarillismo nefasto

que caracteriza a algunas revistas y periódicos. La primera, la neorrealista, era *Roma ore undici* (1952), de De Santis; mientras que la otra era *Tre storie proibite* (1952), realizada por uno de los más prolíficos de los directores italianos, Augusto Genina –y también el más viejo: se inició en 1913 con *La moglie di sua eccellenza*. Ambas películas trataban del mismo tema: un trágico accidente al derrumbarse, en un edificio de Roma, una escalera abarrotada de mujeres sin trabajo, que habían acudido al anuncio en un diario de que una oficina buscaba una dactilógrafa.

Pero mientras Genina contaba la historia de tres mujeres que supuestamente habían estado en el trágico accidente, tres historias que incluían un estupro, un marido impotente, y una víctima de las drogas; tres historias amarillistas que podían haberse situado en cualquier sitio y que sólo se ubicaban en el lugar del accidente para aumentar su amarillismo, De Santis, por su parte, hacía una obra maestra del neorrealismo.

Leamos el fragmento final de la síntesis del argumento del film de De Santis que nos ofrece Mario Gromo:

> Las aspirantes, en la espera, se apiñan, fluctúan, se atropellan; hay de repente un terrible derrumbe, las escaleras se desmoronan; entre los gritos y gemidos, se liberan las víctimas de los escombros. Primeros auxilios, hospital; y, por fin, la vida que recomienza modesta y temerosa para todas, excepto para la que murió.[26]

Como vemos, De Santis, a diferencia de Genina, nos hace en esta película la crónica del accidente, en trazos fuertes que describen los problemas humanos de esas mujeres desempleadas. Es un problema social, y cómo tal es presentado.

Para concluir, nada más apropiado que citar unas palabras de Zavattini, dichas aquí, en México, durante una entrevista de prensa, en 1955:

> El neorrealismo no puede morir porque siempre es actual, porque habla de hombres que tienen estado civil, de hombres que existen, de problemas de aquí y de ahora,

[26] M. Gromo, *op. Cit.*, p. 78.

> porque se adapta continuamente a la realidad que se transforma.[27]

Bibliografía

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

CARO, Pío, *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Prólogo y notas de Cesare Zavattini. México, Alameda, 1955.

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

GROMO, Mario, *Cine italiano*. Buenos Aires, Losange, 1955.

TOSI, Virgilio, *Quando il cinema era un circolo*. (en Prensa en Italia, 1999).

VERDONE, Mario, *El neorrealismo*. UNAM, México, 1979. Cuadernos de Cine 26.

ZAVATTINI, Cesare, "Entrevista", *Cine Club* 6, México, septiembre 1955, p. 12.

[27] *Cine-Club*, Nº 6, México, Septiembre 1955, p. 12.

Il problema del tempo nella poesia italiana contemporánea. Il caso degli *Ossi di seppia* di Montale

ALFREDO LUZI
Università di Macerata

Il problema del tempo ha assunto, a partire dalla rivoluzione operata da Einstein agli inizi del secolo con la teoria della relatività, un'importanza fondamentale nella cultura e nella società moderne. Le salde basi della nostra conoscenza, le intuizioni immutabili kantiane di spazio e tempo, hanno ceduto il passo ad un tempo instabile, "dilatabile", ed hanno profondamente inciso la nostra sicurezza di "soggetti conoscenti". Noi siamo oggi, a distanza di un secolo, abituati a convivere con un tempo relativo. Sarebbe sufficiente far riferimento alla vastità degli studi sul tempo che si sono succeduti negli ultimi cinquant'anni, dalle riflessioni di Heidegger in *Essere e tempo*, a quelle più legate alla problematica letteraria di Ricoeur in *Tempo e racconto*, fino alla proposta *anfibolica* di Vladimir Jankélévitch, in *Il non-so-che e il quasi-niente*.

Ma quando Einstein nel 1905 pubblica *I fondamenti della teoria della relatività ristretta* e Bergson nel 1889 nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* contrappone al sistematico tempo "quantitativo" della scienza il "tempo qualitativo" della coscienza, l'impatto delle teorie col mondo culturale dovette essere fortissimo, poiché un soggetto già in crisi veniva privato anche delle sue certezze formali. Se ne può avere un riscontro nel volume di P. C. W. Davies, *Space and Time in the Modern Universe*.

Nell'Italia dannunziana del superuomo onnipotente però, le nuove tematiche fecero il loro ingresso molto più tardi, con la nascita e lo sviluppo dell'ermetismo. D'altronde, la formazione dei due massimi esponenti della corrente, Ungaretti e Montale, è di stampo francese, e più propriamente bergsoniano-evoluzionista.

Ma se Ungaretti è ancora kantianamente legato alla percezione sintetica a priori in cui il tempo viene bloccato e fatto proprio, è Montale invece il poeta che maggiormente esprime il sentimento

del soggetto poetante lacerato tra la percezione della realtà e la simultanea consumazione di essa ad opera del tempo.

"Situare le proprie immagini nel tempo e nello spazio è compito dell'artista, e il senso del tempo che scorre è alla base del cursus di qualunque racconto poetico". In questa montaliana dichiarazione programmatica di poetica, rilasciata nell'*Intervista immaginaria* sono facilmente rintracciabili due di tre nuclei filosofici a cui Montale fa riferimento: la dimensione kantiana dell'*Estetica trascendentale* e il pensiero irrazionalista, in particolare Bergson e Boutroux. Per quanto riguarda il primo punto, il dichiarare l'esigenza del "situare le proprie immagini nel tempo e nello spazio" è un esplicito richiamarsi alle intuizioni pure kantiane come forme trascendentali di conoscenza; è anche, in fondo, un bisogno implicito di assolutezza conoscitiva, su cui si innesta il punto centrale del rapporto Montale-Bergson: non tanto il *concetto* di tempo, quanto la *modalità* di esso.

Ciò che ci interessa non è tanto il tempo cronologico, di dimensione quantitativa, il tempo degli scienziati e degli astronomi, ma il tempo qualitativo, la percezione che di esso ha l'uomo attraverso la coscienza. Solo nella durata, nel percepire la persistenza dell'esistere, acquistiamo coscienza del nostro svolgerci, e sentiamo le diverse parti del nostro essere compenetrarsi insieme.

Alla filosofia bergsoniana si ricollega strettamente anche il tema della memoria come tramite tra passato e futuro. La linea filosofica del concetto platonico "memoria/conoscenza" che percorre tutta la tradizione lirica da Petrarca a Leopardi, in cui segna un punto di massima, continua il suo cammino sotterraneo per esplodere nella poesia montaliana in una fantasmagoria di ricordi, di flash-back, di illuminazioni.

Tempo e memoria: dal tempo agostiniano, che implica presente, passato e futuro, che esiste solo nello spirito dell'uomo, e la cui dimensione trascorsa (il passato) percepiamo solo con la memoria, alla tematica leopardiana della memoria come processo di interiorizzazione e annullamento della distanza spaziale e temporale (l'annullamento, il *naufragare* nell'infinito, nell'indeterminatezza dello spazio e del tempo), all'*hic et nunc* contro l'*aeternum*, all'uomo che come una punta si proietta verso il futuro ("sull'arduo nulla si spunta l'ansia di attenderti vivo").

Su questa disintegrazione del tempo interno si innesta il terzo nucleo filosofico: quello di matrice nietszchiana-schopenaueriana,

a cui si ricollega la tematica più strettamente letteraria della storia e del rapporto tra poeta e realtà. Il rapporto che si instaura in Montale tra i due poli della produzione poetica non è certamente di tipo idillico, essendo basato su un desiderio di conoscenza delle cose senza possibilità di affetto o di contemplazione, bensì conflittuale (e quindi antiromantico).

Non quindi la poesia del *sedendo e mirando* del Leopardi idilliaco, ma la dinamica di una lotta drammatica tra poeta e oggetto, basata su di una esasperata affermazione di possesso delle cose stesse, su una visione sempre crudele della realtà. Gli elementi dunque si frammentano e si scompongono (giacché noi non potremmo mai coglierne il valore simbolico, sollevare il "velo di Maia") e soprattutto nella loro disgregazione subiscono la consunzione del tempo.

La prima conseguenza che ne deriva a livello stilistico-letterario è la tendenza all'enumerazione, che procede dalla volontà non soltanto di analizzare, ma anche di trattenere tutti gli elementi selezionati all'interno della globalità del reale. In questo succedersi continuo di immagini, in questo scandire con insistenza lo svolgersi di un ritmo in un altro, accentuandone la trasformazione e la modulazione basata sulla ripresa della voce ad ogni congiunzione o ad ogni verbo principale, sta un desiderio acceso di Montale di far coincidere una attività logica ad un nucleo lirico.

Analizziamo una delle poesie più note:

> Spesso il male di vivere ho incontrato:
> era il rivo strozzato che gorgoglia,
> era l'incartocciarsi della foglia
> riarsa, era il cavallo stramazzato.
>
> Bene non seppi, fuori dal prodigio
> che schiude la divina Indifferenza:
> era la statua nella sonnolenza
> del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Ci rendiamo subito conto che è formata da due nuclei strofici che hanno la stessa struttura:una dichiarazione sintetico-globale che successivamente, dopo i due punti, si apre ad una enumerazione di dati prolungata fino alla conclusione. Ma potremmo anche aggiungere che, in un sistema filosofico di stampo manicheo (male *vs.* bene: male di vivere/bene non seppi), Montale oppone

un ciclo *all'ingiù*, discendente, quello del male di vivere, della sofferenza, della morte, della mancanza d'acqua, ad un ciclo ascendente (la statua, la nuvola, il falco alto levato). In attesa del *prodigio* (che in Montale è parola-chiave) che apra un varco nel mondo chiuso della necessità (e sarebbe interessante fare dei raffronti col volume di Jacques Monod, *Il caso e la necessità*), Montale sviluppa una tematica della immobilità che si oppone a quella dell'infinito movimento. Come già la critica più attenta ha sottolineato, la predilezione montaliana per i momenti topici della giornata, le incrinature della compattezza ambientale, come le albe, i meriggi, i crepuscoli, le sere, rientra nell'ambito utopico di una possibile rottura della dimensione contingente.

Anche nella tecnica analogica di Montale il punto di partenza è anzitutto in una differenza di situazione temporale, in un motivo nostalgico del non-ritorno e della incomprensione. E sarà appunto la memoria a dare alle immagini quell'atmosfera incantata, quel senso arcano che tanto colpisce nel pur insistente descrittivo montaliano. E quel rapporto tra io e cosmo verrà così visto nella dimensione del tempo, di un tempo tendente alla consumazione, al continuo disfacimento del mondo.

Tale dimensione si avverte nella lirica come una realtà nemica e la lotta con il poeta rimane sempre aperta. Il fluire del tempo crea un senso di accorata tristezza ("Ahimè, non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani... ", "Vento e bandiere") mentre l'arresto di esso rappresenta l'attimo di felicità ("Felicità raggiunta, si cammina / per te su fil di lama"). E mentre da una parte il poeta tenta una ricostruzione della memoria come unico fantasma salvatore di una realtà individuale ("Valmorbia, un nome –e ora nella scialba / memoria, terra dove non annotta"), dall'altra distrugge autocriticamente qualsiasi possibile fissità dell'esistente ("L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi: giunge [...] Viene lo spacco; forse senza strepito [...] È l'ora che si salva solo la barca in panna").

Così l'instabilità del presente viene cantata con toni purissimi da Montale ("Ore perplesse, brividi / d'una vita che fugge / come acqua tra le dita", "Scirocco") e, a differenza di Proust, il tempo non è mai suscettibile di una ricerca o di un ritrovamento.

Anzi, i profili delle cose ricordate svaniscono nella memoria e l'azione di essa si rivela solo in oggetti già frantumanti dall'inesorabilità del tempo ("Quando il tempo s'ingorga alle sue diglie / la tua vicenda accordi alla sua immensa, ed affiori, memoria, più palese", "Delta").

E soltanto una non dichiarata affettività permette la ricostruzione di avvenimenti e di dati aventi una consistenza fisica. Sarà cioè sempre un'istanza sentimentale a risolvere l'inevitabile contrasto venutosi a creare nel rapporto fra il poeta e le cose, di matrice schopenauriana, come avviene ad esempio nella poesia seguente:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Rema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro...
Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide.

In questo testo, dove è evidente la presenza dei tre vettori lirici (passato, presente, futuro implicito), Montale registra la percezione dello sfaldamento del mondo, l'instabilità del presente che nemmeno la memoria riesce più a salvare, anche se cerca di trattenere i profili delle cose passate.

In un ritmo musicale basato sulla ripetizione del suono (cig*ola*, carruc*ola*), si evidenzia ancora una volta la tematica della tristezza per il fluire del tempo che condanna anche la poesia nel suo svolgersi. Con il solito movimento di ascesa-discesa, in un gioco tra luce e buio, ("sale alla luce – ti ridona all'atro fondo") la poesia sviluppa una proposta di tempo circolare, l'eterno ritorno nietszchiano, dalla morte alla nascita e di nuovo alla morte, dall'acqua di vita (il liquido amniotico) all'acqua come risultato ultimo di una decomposizione.

Ma l'acqua del pozzo fa tornare alla mente l'Ungaretti dell'*Allegria*, del viandante appunto che cerca nel deserto il pozzo d'amore, che cerca il porto sepolto, che fa risorgere dalla dimenticanza il segno dell'esistenza attraverso la memoria.

L'idea di circolarità è rafforzata dalle parole "secchio" e "cerchio" in funzione speculare; sulla superfice "trema un ricordo" e "un'immagine ride", un volto quindi fatto di luce e insieme

d'acqua, un'icona luminosa in cui s'adombra il mito di Narciso, che a sua volta si configura, nella sua struttura immaginaria, come traccia di una crisi d'identità, paura di non riconoscersi e di non riconoscere. Questa immagine che Montale sta faticosamente ricostruendo è però sottoposta anch'essa alla consunzione temporale (negli "evanescenti labbri" possiamo trovare la traccia degli "occhi fuggitivi" di Silvia, se interpretiamo contestualmente l'aggettivo plurale come "destinati a perire").

Il processo di consumazione si determina secondo le seguenti tappe: 1. "si deforma il passato": dal passato Montale ha recuperato attraverso la memoria un'immagine a sua volta ricollocata nel tempo, portata alla luce dal buio della dimenticanza; 2. "Si fa vecchio": il passato collocato nel presente attraverso la memoria è sottoposto anch'esso alla consunzione insita nell'attuale che si trasforma incessantemente in passato, s'allontana; 3. "Appartiene ad un altro": Montale sottolinea così la disarmonia tra la capacità memoriale nel trattenere e bloccare gli eventi e la condanna esistenziale al mutamento e alla dimenticanza; 4. "Una distanza ci divide": la parola "distanza" è tipica della sofferenza montaliana, della tematica del non-ritorno, della nostalgia del tempo perduto.

Il tema del futuro è invece esplicitato nella poesia:

Noi non sappiamo quale sortiremo
domani; oscuro o lieto;
forse il nostro cammino
a non tocche radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o forse sarà un discendere
fino al vallo estremo,
nel buio, perso il ricordo del mattino.
Ancora terre straniere
forse ci accoglieranno: smarriremo
la memoria del sole, dalla mente
ci cadrà il tintinnare delle rime.
Oh la favola onde s'esprime
la nostra vita, repente
si cangerà nella cupa storia che non si racconta!
Pur di una cosa ci affidi,
padre, e questa è:che un poco del tuo dono
sia passato per sempre nelle sillabe

che rechiamo con noi, api ronzanti.
Lontani andremo e serberemo un'eco
della tua voce, come si ricorda
del sole l'erba grigia
nelle corti scurite, tra le case.
E un giorno queste parole senza rumore
che teco educammo nutrite
di stanchezze e di silenzi,
parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco.

In questo caso l'impossibilità della conoscenza non è data soltanto dall'alternanza dei tempi verbali in cui il predominio spetta ovviamente al futuro, ma anche dalla insistenza nell'uso dell'avverbio "forse" e della disgiuntiva "o". Per questa poesia potremmo davvero parlare di precisa collocazione nel cronotopo, e cioè nella dimensione spazio-temporale di tipo kantiano: mentre permangono parole come "ricordo, memoria, storia", si aggiunge una connotazione spaziale attraverso lemmi come "radure, vallo, terre" e aggettivi come "non tocche, estremo, straniere, lontani": il tutto collocato nella prospettiva della opposizione luce-buio.

Per affermare poi che Montale sia il poeta dei "brividi di una vita che fugge come acqua tra le dita", basterà esaminare il lessico di *Ossi di seppia*. Risulterà che la parola *memoria* (sempre faticosamente proiettata nella ricostruzione del passato e pertanto sempre "grigia", "stanca", "stancata", "scialba") ricorre 11 volte; altrettante la parola *ricordo*, 12 volte la parola *tempo*, e alcune volte *attimo*, *giorno*, *istante*, *minuto*. Risulterà inoltre che molte poesie di Montale sono basate su reti isotopiche costruite su *morto*, *eterno*, *dimane*, *futuro*, *anni*, *presente*, *passato*, *annoso* (basterebbe controllare il lessico di una poesia come "Falsetto").

Ma, al di fuori delle affermazioni paradigmatiche sull'angoscia che prende l'individuo quando nella lotta col tempo egli viene sorpreso o superato, lo sciogliersi della vita nel tempo s'avverte anche nella interna struttura poetica. Èsufficiente un esame della sintassi, dell'uso dei tempi, dell'aggettivazione per rendersene conto.

Esaminiamo come campione questa poesia:

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi, mangiati dalla salsedine;

scheggia fuori, del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace –uomo che tarda
all'atto, che nessuno, poi, distrugge.
Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura
d'una leva che arresta
l'ordigno universale; e tutti vidi
gli eventi del minuto
come pronti a disgiungersi in un crollo.
Seguito il solco d'un sentiero m'ebbi
l'opposto in cuore, col suo invito: e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina.
Altri libri occorrevano
a me, non la tua pagina rombante.
Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli
ancora i groppi interni col tuo canto.
Il tuo delirio sale agli astri ormai.

In tale composizione è evidente il senso puntuativo del tempo, senza che in esso ci sia possibilità di modifica. Il passato remoto indica implacabilmente una situazione già definita e compiuta, chiusa in una temporalità del tutto proiettata al passato. Solo quando interviene il rimpianto le distanze vengono accorciate e il poeta usa allora l'imperfetto per permettere che il passato tenda in un certo senso al presente.

Ma spesso, come in "Ora sia il tuo passo", il contrasto dei tempi –in questo caso il presente e il futuro– viene annullato da una immobilità temporale espressa da avverbi come "ora, per sempre, mai più". Oppure, come in "Vento e bandiere", la diversità dei tempi viene accentuata ma nello stesso tempo giustificata dall'adesione sentimentale del poeta alla situazione riproposta nel passato. Si noti infatti come, per passare dal passato remoto al passato prossimo, il poeta usi una frase esclamativa, di rimpianto, e come il passaggio tra il momento del ricordo e quello del confronto col presente, che porta alla considerazione del futuro, sia attuato addirittura attraverso una esclamazione di doloroso stupore.

Comunque non è necessario, per la delineazione dei vari stadi temporali, che essi trovino la loro esistenza artistica nel contrasto dei tempi usati nei verbi. Una poesia come "Ripenso il tuo sorriso" ce lo dimostra. Tutti i verbi sono al presente; eppure s'avverte internamente una tensione continua al passato, un ricorrere ad una realtà già avvenuta. E a tutto ciò contribuisce l'uso insistente di parole come "ripenso, ricordo, pensata effigie, memoria", collegate al presente da un solo aggettivo: "lontano". E la costante tematica è ancora quella dell'acqua e dello specchio, mentre appare uno di quei tanti oggetti-simbolo montaliani, "il talismano", una icona di tempo fuso, come i gioielli di Baudelaire di cui parla Poulet, anticipatore del "topo bianco d'avorio", della "matita", etc.

Esiste però in Montale, oltre a questo tempo, ora esaminato, che potremmo chiamare esistenziale, un tempo che definiremmo lirico, cioè un tempo interno alla poesia stessa che si costruisce col farsi di essa. Per determinarlo, Montale si basa soprattutto sulla tecnica analogica, appunto perché l'analogia permette che nella sua prima parte, attraverso il descrittivo e il paesaggio, si possa attuare una dilatazione o dilungazione temporale che sfocerà però in una, più o meno improvvisa, contrazione sulla quale poggerà la conclusione poetica.

Spesso c'è come un fluire di questo tempo verso l'immobilità, uno sviluppo attuato soprattutto attraverso l'uso del "come", qualche volta con un attributo interno di tristezza: "Assente, *come* manchi in questa plaga"; "*come* per te il tempo s'arresta [...] *come* tutto di fuori si protende"; altre volte in semplice connessione logica: "E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / *com'* è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia ("Meriggiare pallido e assorto"); "e svuotarmi così d'ogni lordura / *come* tu fai che sbatti sulle sponde..." ("Antico, sono ubriacato").

Ma quando la durata del tempo chiamato lirico si protrae soprattutto per influenza del descrittivo e del prosastico e per l'uso degli imperfetti e dei gerundi (che rallentano il ritmo), come in poesie quali "Scendendo qualche volta" o "Fine dell'infanzia", allora la contrazione viene attuata con uno stacco netto ottenuto con somma tecnica. Montale fa sì che il tempo lirico coincida con il tempo sintattico e con l'uso di locuzioni avverbiali "così, ecco, ora", egli attua la scissione fra la durata del primo termine comparativo e quella del secondo: "Ma ecco, c'è altro che striscia

/ a fior della spera rifatta liscia"("Vasca"); "L'esiliato rientrava nel paese incorrotto / Così, padre, dal tuo disfrenamento...".

Oppure spezza la continuità della descrizione e conseguentemente interrompe il tempo narrativo con delle parentesi liriche derivate dal flusso principale delle immagini ma libere da esse nel loro svolgersi e nel loro presentarsi alla sensibilità del lettore ("meraviglioso udivo"); ("Nuvole in viaggio, chiari / reami di lassù! D'alti Eldoradi / malchiuse porte!").

La stessa funzione hanno quelle esclamazioni in cui Montale esprime tutta la sua sofferenza per l'incapacità lirica determinata per troppo pieno di sentimento ("oh da un segnale di pace lieve come un trastullo / l'urna ne sia effigiata"; "Ah l'uomo che se ne va sicuro"; "Ah che già stride la ruota"; "Ah il giuoco dei cannibali nel canneto"; "Ah, crisalide, com'è amara questa tortura").

In conclusione, possiamo dire quindi che Montale vuole che la parola acquisti una pura esattezza, che si trasformi in cifra. In tal modo essa esaurirà la sua fisicità e si porrà come simbolo immobile di un'immobile esistenza: quella cantata negli *Ossi di seppia*.

Calvino lettore di Landolfi: appunti critici (con un documento inedito di Italo Calvino)[1]

LUIGI FONTANELLA
The State University of New York, Stony Brook

E forse a inventare il caso è stato un giocatore appunto o l'inventore stesso del gioco, che ben sapeva di non poterne in nessun modo fare a meno.

Tommaso Landolfi

"Ma è un gioco atroce!"
"Perciò è divertente, o speriamo lo sia"

Tommaso Landolfi

...riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora fuori dalla finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato.

Italo Calvino

Contemplando gli astri lui s'è abituato a considerasi un punto anonimo e incorporeo, quasi a dimenticarsi d'esistere; per trattare adesso con gli esseri umani non può fare a meno di mettere in gioco se stesso, e il suo se stesso lui non sa più dove si trova

Italo Calvino

Nella non lunga ma intensissima carriera letteraria di Calvino gli incontri diretti con Tommaso Landolfi furono, per esplicita

[1] Questo testo, presentato a Città del Messico nell'àmbito del congresso internazionale *La Italia del siglo XX*, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino (23-27 agosto 1999), costituisce la prima parte di uno studio più ampio, ancora in corso, sui rapporti Calvino/Landolfi. In questo saggio riutilizzo, rivedute e corrette, alcune pagine tratte da un mio volume precedente: *La parola aleatoria*, precisamente le pp. 155-157. Vengono riprodotte, nell'appendice che segue, le copie autografe della mia lettera e della risposta di Italo Calvino.

testimonianza di Italo, "purtroppo rari"; rari, s'intende, sul piano dei *rendez-vous* personali o dei colloqui frontali che occasioni culturali potevano offrire a entrambi; occasioni –occorre aggiungere– che notoriamente Tommaso era assai restio (patologicamente restìo) ad alimentare. Questo non toglie, ovviamente, che gli "incontri" sulle pagine da loro scritte e pubblicate, pur non documentabili concretamente, siano stati frequenti e reciprocamente stimolanti.

Un'occasione di un incontro approfondito, di quest'ultimo tipo, fu offerta a Calvino dalla Rizzoli nel 1981. Landolfi era morto due anni prima, malato di cuore e di solitudine: una solitudine volutamente perseguita fino all'estremo (muore, di fatto, angosciato e appartato, a Ronciglione, nel viterbese, l'8 luglio 1979; una fine solitaria che lo scrittore aveva già presagito tanti anni prima nelle pagine conclusive di *Cancroregina* (1950): "Bara, sepolcro, fiori, affetti: cose di un altro mondo [...] Anche m'ha dato cenno il mio destino / di proseguire solitario, e senza / eredi, quando l'ora è da venire, / senza una mano nella mia, morire").

È presumibile che la Rizzoli, casa editrice di Landolfi dall'aprile 1972 (l'ultimo volume vallecchiano è *Viola di morte* che esce da Vallecchi nel marzo dello stesso anno), volendo rilanciare lo scrittore di Pico, dopo la pubblicazione un po' in sordina di libri come *Le labrene* (1973), *A caso* (1975), *Il tradimento* (1977) e *Del meno* (1978), che pure avevano riscosso un buon successo di critica e di vendite (ai primi tre titoli vengono assegnati, rispettivamente, il Campiello, lo Strega e il Viareggio), affida a Calvino il compito di scegliere il meglio di Landolfi per pubblicarlo in un unico, elegante volume: una sorta di strenna natalizia da far uscire negli ultimi mesi del 1982. Una scelta, una "crestomazia" –come si sarebbe detto una volta– dell'opus landolfiano, tale da creare –nelle stesse intenzioni di Calvino– "un incontro nuovo tra Landolfi e il pubblico", e –ancora Calvino– "un'occasione di verifica", un invito insomma alla lettura di Landolfi, che intendesse "rappresentare i vari aspetti della straordinaria individualità dell'autore" (così si leggeva nel risvolto di copertina approntato dallo stesso Calvino).

Credo che a quel tempo nessuno della Rizzoli (e della *readership* landolfiana) poteva presagire che appena dieci anni dopo questa stessa editrice, che aveva accolto l'autore del *Mar delle blatte* tra i suoi autori più ambiti e prestigiosi, avviandone fra l'altro la pubblicazione dell'opera omnia nella collana dei Classici Contemporanei in tre raffinati volumi, interrompesse i rapporti

con lui (la cui eredità letteraria era intanto passata a sua figlia Idolina, la "Minor" di *Rien va*) dopo l'uscita del secondo volume, lasciando inopinatamente scoperto il terzo e ultimo, di fatto mai uscito. Ma questo è un altro discorso che rientra in un ingarbugliato groviglio editoriale-filiale che non sta a me (né m'interessa) dipanare. Sta di fatto che dal 1992 in poi, l'opera landolfiana passa editorialmente all'Adeplhi che, da quell'anno in poi, ha preso a pubblicare, alla spicciolata, con criteri acronologici che non sono stati mai spiegati, l'intero corpus landolfiano in singoli volumetti della PBA (Piccola Biblioteca Adelphi), curati da Idolina Landolfi. Il primo titolo, *Le due zittelle*, esce proprio nel settembre del 1992, ovvero a distanza di appena cinque mesi (!) dal secondo tomo rizzoliano delle Opere (aprile 1992), cui ho fatto poc'anzi riferimento.

Quello che per Calvino voleva e doveva essere "un incontro nuovo tra Landolfi e il pubblico" diventa, così, un'occasione di approfondimento e di maggiore conoscenza –per lui stesso– di un Autore con il quale condivideva non poche affinità (e idiosincrasie), prima tra tutte l'elegante esattezza del linguaggio espressivo.

Il volume antologico uscì a novembre dell'anno seguente (1982) e fu accolto con enorme interesse da parte della critica; interesse più contenuto, al solito, da parte del pubblico che, tutto sommato, continuò a essere ristretto agli *happy few*.

A quel volume, intitolato *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi* (d'ora in poi tutte le citazioni calviniane contenute in questo saggio saranno da riferire a questa prima edizione), Calvino affidava il suo giudizio critico in una densa "nota", intitolata, significativamente, "L'esattezza e il caso", nella quale spiegava anche i criteri con cui si era mosso all'interno, così sfaccettato, dell'opus landolfiano. Vale la pena soffermarsi su alcuni punti salienti di quella nota, e sulla scelta testuale operata da Calvino, scelta a quel tempo variamente valutata dalla critica landolfiana, nella quale oso inserire anche il sottoscritto, attraverso un preciso episodio epistolare cui farò riferimento più avanti.

Calvino individua nell'*attenzione* e nella *meraviglia* due doti specifiche che Landolfi ebbe in sommo grado e che aveva ereditato dai suoi maestri del romanticismo "nero". È da queste doti che, secondo Calvino, scaturirebbe quel particolare rapporto di ambiguità (da intendersi proprio in senso letterale) fra Autore e Lettore, attraverso un "gioco" a sorpresa (sorpresa "mai gradevole

o consolante") di complessa strategia e di particolare esecuzione: attorno a un'idea –scrive Calvino– ch'è "quasi sempre un'invenzione perfida, o ossessiva, o raccapricciante, s'organizza un racconto d'elaborata esecuzione, impostato quasi sempre su una voce che pare faccia il verso a un'altra voce [...] O diciamo, su una scrittura che solo fingendosi parodia d'un'altra scrittura riesce a essere diretta e spontanea e fedele a se stessa".[2] È molto probabile che Calvino avesse in mente un saggio di Giacomo Debenedetti nel quale il celebre critico aveva appunto messo in rilievo quest'aspetto bivalente, speculare, fuorviante, di presenza/assenza landolfiana:

> A combinare tanto rischiosi armeggi non ci voleva meno che la "bravura trascendentale", riconosciuta al Landolfi fin dagli esordi. Essa si esplica in una manovra parecchio acrobatica, e che in questo scrittore è costante: una simultaneità di presenza e di assenza, un intervenire proprio nel punto in cui pare tirarsi indietro. Landolfi non è uno che scagli la pietra e nasconda la mano; mostra anzi la mano, ma intenta ad altro gesto: quello, poniamo, di guardare l'orologio o di fare le ombre cinesi.[3]

È all'interno di questo rapporto elusivo tra scrittore e lettore che Calvino identifica uno dei due poli nel cui àmbito si svilupperebbe la scrittura landolfiana: il "caso", corteggiato e sfidato; il caso adorato come un nume a cui tributare "una devozione fervorosa" e, al contempo, il caso di cui dubitare e deridere; il caso come malìa della quale essere posseduti per poi cacciarlo sdegnosamente via da sé in una volontà improvvisa di (auto)annichilimento; caso come raptus dissolutore; caso come morbo ineludibile; caso come "gorgo".

Il gioco alimenta il caso e molla del gioco è il caso: siamo già a uno dei nodi centrali di tutta l'esperienza artistica ed esistenziale di Landolfi, nella quale scrivere e vivere procedono in stretta simbiosi. È da qui che nasceranno le pagine confessionali, di straziante bellezza, di *Rien va* e *Des mois*, nelle quali è dato ritrovare

[2] Italo Calvino, "L'esattezza e il caso", in *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, pp. 415-416. D'ora in poi tutte le citazioni calviniane contenute in questo saggio saranno da riferire a questa prima edizione.

[3] Giacomo Debenedetti, *Intermezzo*, p. 223.

il Landolfi più segreto e "autentico". Calvino ne è ben consapevole e nella sua nota si sofferma a lungo sul nesso caso-gioco/gioco-caso, e nella sua crestomazia vengono antologizzati non pochi racconti significativi sulla tematica dell'*hasard* in relazione al gioco e viceversa. Curiosamente tra questi racconti non compare "Settimana di sole" che, oltre a essere uno dei racconti più conturbanti dell'intera narrativa landolfiana, è fra quelli in cui più pregnante appare la dinamica dell'*hasard* e del *jeu*, arricchita di componenti oniriche e surreali tipiche del Landolfi teratologico.

E qui mi sia lecito rievocare un episodio di biografia letteraria personale. Quando venni a conoscenza, nel gennaio del 1983, della pubblicazione di *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, scrissi a Calvino chiedendogli notizie di questo volume, inviandogli, contestualmente, l'estratto di un mio saggio landolfiano ch'era uscito pochi mesi prima.[4] Calvino mi rispose con una lettera che mi è cara e preziosa: cara perché in essa ci sono parole di apprezzamento per il mio saggio ("mi sarebbe stato certo utilissimo se l'avessi letto mentre facevo la mia scelta"; tutto ciò sia detto senza presunzione e senza falsa modestia da parte mia); prezioso perché Calvino, quasi prevedendo la mia critica per il mancato inserimento nella sua crestomazia (che però io ancora non avevo per le mani) di "Settimana di sole", racconto da me considerato, in quel mio saggio, assolutamente fondamentale nell'esperienza narrativa di Landolfi, faceva un'importante rivelazione, e cioè che il racconto in questione era stato, in effetti, da lui scelto, per i temi del gioco e del caso, tra quelli decisamente antologizzabili, ma che poi era stato fatalmente omesso nella sua antologia.

Mi sembra allora opportuno ritornare su "Settimana di sole" perché in questo racconto ritroviamo non pochi stimoli sulla trattazione del caso e del gioco sui quali Calvino imposterà buona parte della sua nota. Ne riassumo sommariamente la storia, che viene presentata al lettore in una narrazione diaristica che si dipana lungo l'arco di una settimana (dal 15 ottobre al 22 ottobre). Lo scrivente, denominato un tal "disutilaccio", si aggira annoiato e frustrato nella sua casa; cerca di dare un senso e una direzione alla sua squinternata e solitaria esistenza. È fra l'altro convinto che nella casa si nasconda un tesoro appartenuto a un suo antenato (chiamato il Dissipatore; lo stesso tema si ritrova, in parte, nel

[4] *Esperienze Letterarie*, VII, 1, 1982; poi nel mio volume *Il surrealismo italiano*, 189-218.

racconto "Il crittogramma", nel volume *Le labrene*) dal quale, forse in sogno –come nella migliore tradizione cabalistica–, il disutilaccio spera di ottenere informazioni utili al rinvenimento del malloppo. Nella casa vive anche una ragazzina (lo scrivente intende farne una "servetta svelta e accorta") da lui inutilmente concupita. Arriva una donna (denominata "Ella" per tutto il racconto) con la quale egli ha rapporti erotici. Ma trascorso qualche giorno la donna lo abbandona, delusa del suo comportamento inerte e inetto. In realtà l'interesse del Nostro è tutto concentrato da un lato all'impossibile conquista della ragazzina, dall'altro alla ricerca, altrettanto impossibile, quanto sempre più parossistica, del tesoro (ha ottenuto criptiche indicazioni per rintracciarlo dal Dissipatore nel corso di una notte spettrale passata a giocare a carte e a bubbolare insieme con altri fantasmatici trisavoli: il Duro, il Porco, la regina dei Cocci). Sicché il nostro diarista (va appuntando nel suo diario il proprio apatico trascorrere quotidiano) persiste vanamente a scavare in un punto preciso della soffitta dove pensa sia nascosto il tesoro, fra continue elucubrazioni, smanie e azioni grottesche con le quali va terrorizzando gli abitanti della casa: dalla smaliziata ragazzina, agli animali domestici, fino ai vecchi mobili. Il diario-racconto termina con un nulla di fatto, e senza che un risultato qualunque –ma ogni risultato è relativo e, per Landolfi, è dubitabile il concetto stesso di "risultato"– dia una svolta decisiva alla vita del diarista, né alla "vita" del racconto stesso.

Il caso, l'*hasard objetif* di bretoniana memoria, che dovrebbe guidare mente e mani del giocatore/diarista affinché egli risulti vincitore di quel "gioco", consistente nell'indovinare il nascondiglio del tesoro ed entrarne in possesso (né più né meno come un giocatore di roulette che riesca a indovinare il numero che gli farebbe vincere una grossa somma di denaro), pur fortemente perseguito, risulta improduttivo, e, in definitiva, elusivo e letteralmente illusorio. Circa vent'anni dopo la pubblicazione di questo racconto, quasi andando *à rebours*, in un altro diario, ben più sofferto e "crudele" (*Rien va*), Landolfi scriverà:

> ...il concetto di caso è dei più curiosi ed esemplari. È difficile credere seriamente che un caso (che è sempre e tuttavia un accadimento) sia casuale, o insomma credere seriamente al caso. Pel semplice fatto che una cosa accade non può essere casuale –sembrerebbe di poter affermare con tutta sicurezza, benché la dimostrazione di un tale asserto sia tutt'altro che agevole e forse impossibile. Ma qualcuno ha inventato il caso e tutti i pensanti lo hanno accettato: anche coloro che mostrano di rifiutarlo quale ordinatore o disordinatore dell'universo lo ammettono poi implicitamente in ogni momento della loro giornata. E forse a inventarlo è stato un giocatore appunto o l'inventore stesso del gioco, che ben sapeva di non poterne in nessun modo fare a meno.[5]

Sulla tematica e sulla teoria del gioco in Landolfi mi è già capitato di soffermarmi in un mio precedente volume, *La parola aleatoria*, e su questa tematica mi è d'obbligo, ora, parzialmente, ritornare.[6] Per la trattazione specifica di "Settimana di sole", qui occorrerà insistere prima di tutto su un concetto di gioco indissolubilmente legato al rito: un rito esibito, in virtù del quale molto presto il mondo sembra divenire, nelle pagine landolfiane, una sorta di realtà pantomimica nella quale il Nostro esplicita la propria "volontà di potenza" che "porta in se stessa il proprio castigo":

> Invitato a definire il gioco, direi forse che è una volontà di potenza; la quale, si è tentati di soggiungere, porta in se stessa il proprio castigo. In realtà la questione non sembra si possa risolvere in termini morali. E qui si darebbe in un saggio con tutte le regole; difficile anche solo ordinare le idee in proposito, procedo a caso. Ho spesso insistito su ciò che la soluzione naturale (non dico necessaria, benché lo sia per altro verso) del gioco è la perdita, così come la soluzione naturale dell'alta febbre napoleonica è Waterloo.[7]

Il rito esibito articola e struttura la durata del gioco landolfiano, mentre quest'ultimo, nel momento in cui viene consumato, lo altera e lo distrugge. In Landolfi il gioco, pur contenendo in sé la propria sconfitta (il proprio "castigo"), va, comunque, irriducibilmente perseguito (ed eseguito) in quanto s'identifica, in

[5] Tommaso Landolfi, *Opere* II, p. 273.
[6] Cfr. Luigi Fontanella, *La parola aleatoria*, pp. 155-157.
[7] T. Landolfi, *Rien va*, *Opere* II, p. 272.

definitiva, con la forza motrice della vita, nel senso che fornisce allo scrittore strumenti compensativi grazie ai quali egli può sfuggire, sia pure per un lasso di tempo limitato, ai ferrei ceppi della noia, della disperante "nullità" della vita, e, insomma, a tutto ciò che con un solo termine si potrebbe chiamare la Prevedibilità, o anche la noiosa Ripetitività della vita. Rileggiamo questa pagina, straordinariamente significativa, di *Des mois*:

> Curiosa la pretesa di G. Egli aveva in casa sua una grande stanza vuota o semivuota dove si esercitava a lanciare un di questi missilini con chiodo a punta contro un bersaglio distante un buon numero di passi; il qual missilino o fuso restava confitto in una delle strisce circolari del bersaglio, posto che non lo mancasse del tutto. Giungendo, lo lanciai e feci centro alla prima; e G. imbestialito pretendeva che io rifacessi centro, per dimostrare che non si era trattato di un mero caso.
>
> Mi chiedeva una scienza, mentre io non avevo da offrirgli che un'arte. Avevo fatto centro, o no? Era questo un fatto o aspettava conferma per esserlo? Sembrerebbe che un fatto, per essere definito tale, debba essere ripetibile a volontà, o che il caso non sia un fatto: è giusto un simile ed assai diffuso punto di vista? [...] Inutile soggiungere che, prestandomi alle fantasie di G., ritentai cento volte la prova e sempre la fallii. Nondimeno, a chi o a che cosa può giovare la ripetizione a volontà di chec-chessìa? Agli uomini, alla loro società, ai loro bisogni: a nessuno e a niente. E finalmente: non è l'irripetibile la nostra ultima meta, e la nostra unica salvezza dai, contro i, fatti?[8]

Se il gioco, come ho già scritto, è la forza motrice vitale, quella che Roger Caillois identifica nella quarta categoria del gioco: *ilinx*. Ricordo che le altre tre sono, per Caillois, *agon* (= competizione); *alea* (= azzardo); *mimicry* (= mimesi). L'*ilinx* (la traduzione di questa parola in italiano è proprio "forza trascinante", "vertigine vitale") può portare anche alla perdita di sé, ovvero alla morte, alla vita indissolubilmente legata; essa ne è, cioè, il suo rovescio ma anche la sua naturale soluzione (conclusione): il suo punto finale.[9] Ecco

[8] T. Landolfi, *Des mois*, *Opere* II, p. 694-695

[9] Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, p. 45.

allora che il rito ludico strettamente connesso al caso e al gioco fa da tramite temporale e transeunte ai due poli della nostra esistenza. Il rito di Landolfi ha bisogno del gioco e quest'ultimo, nella sua durata performativa ("spettacolare") , ne è la forza riassuntiva. Nel gioco il tempo mondano si vanifica; al suo posto spazia la meccanica atemporale agente nella mente del giocatore. Il gioco, cioè, diventa oblio. Giocare consente al giocatore di dimenticare il proprio tempo, la propria esistenza legata all'*hic et nunc* e ai vari "obblighi" e convenzioni che la condizionano. Dalla storia (dalla realtà) egli passa a una dimensione sovratemporale o, come afferma Caillois, a una "realtà seconda o pura irrealtà", diremmo noi, a una realtà fantastica. È il caso del diarista di "Settimana di sole", il quale attende *con impazienza* l'arrivo degli spettri dei suoi antenati per dare inizio al gioco *con loro*, e dunque, per *accedere* in quella realtà seconda che essi trascinano con sé; quella realtà, appunto, ove tutto è vertigine e caso, azzardo e possibile conquista, vortice e incanto, abisso e, appunto, come ha ben intuito Calvino "gorgo dove tutte le perdite rimandano alla perdita di sé".

> Forse nel suo rapporto appassionato col caso –corteggiamento e sfida– egli alternava strategie così sofisticate da non svelarsi agli occhi altrui, e raptus di dissoluzione in un gorgo dove tutte le perdite rimandano alla perdita di sé, come unica vincita possibile. Forse il caso era per lui la via per verificare il non-caso; e siccome il non-caso per eccellenza è la cosa assolutamente sicura cioè la morte, caso e non-caso sono due nomi della morte, unico significato stabile al mondo. Fatto sta che avevo, a vederlo maneggiare i gettoni sul tappeto verde, stabilito un'equiparazione tra lui giocatore e lui scrittore: in entrambi c'era da una parte l'immedesimarsi in una forma o formula rigorosamente stabilita che potesse contrapporsi al caos e contenerlo, e dall'altra il gesto di sovrana nonchalance che sdegna ogni opera e ogni valore, perché l'unico fondamento d'ogni atto e discorso sta nella costellazione caso-caos-nulla-morte, verso la quale il solo atteggiamento possibile è quello d'una contemplazione ironico-disperata.[10]

[10] I. Calvino, *op. cit.*, p. 417.

Giocare per Landolfi diventa allora davvero una scommessa vitale per (com)battere la morte: non a caso nel vocabolario del giocatore di carte esiste l'espressione "giocare con il morto", intendendosi, con questa frase, ove manchi il quarto giocatore, il procedere del gioco fra tre giocatori venendo date le carte anche ad un quarto, benché di fatto assente. In "Settimana di sole" il diarista non esita a giocare con il morto, figurato nel Dissipatore, suo antenato, ma anche suo doppio: vincendolo si impossesserà dei beni dell'altro (cerca nella partita di ottenere indicazioni sicure sul luogo in cui è nascosto il tesoro). Detto in altre parole: egli ingaggia una partita necessaria con la morte e da questa partita s'aspetta di ottenere un miglioramento della sua apatica condizione esistenziale; al tedio dei giorni sempre uguali, l'ebbrezza della notte, del mistero, dell'Avventura. Ma il gioco in Landolfi non dura a lungo; egli è ben consapevole che si tratta di un'attività *improduttiva* (non determina beni o ricchezze e si conclude con una perdita ineluttabile o con una situazione identica a quella di partenza: si legga la conclusione del capitoletto riservata al Gioco, in *Opere* II, p. 273) e *fittizia* (perché accompagnata dalla spietata consapevolezza del giocatore). Il tutto assume a questo punto la configurazione di un *cul de sac*, che è, cionondimeno, inevitabile. Se per Landolfi giocare è l'unica attività che non gli si nega (né lui si nega a lei), esso diventa fatalmente necessario: lo fa letteralmente sopravvivere, ossia vivere *sopra* la limitatezza e la noia disperante del mondo. Non è forse il "sopravvissuto" colui che è scampato a un disastro in cui altri hanno trovato la morte? La morte viene così a essere esorcizzata proprio instaurando una partita con lei in un gioco estremo, oscillante fra ciò che ci si lascia *dietro* (la realtà giornaliera) e ciò che si spalanca *davanti* (l'ebbrezza dell'ignoto e del caso).

E se questo gioco, per i meccanismi che lo regolano, a un certo punto dovrà finire, facendo ritornare il giocatore sui suoi passi, immettendolo nuovamente nell'inalterità del mondo, non per questo esso (il gioco) abbandonerà il suo fruitore, pronto a lanciarsi al momento opportuno di nuovo in quel "gorgo", pronto, insomma, a mettere se stesso in gioco. Perché, in ultima istanza, *il gioco è lo stesso giocatore*. Direi, ancora meglio, *il gioco è chi lo fa*. Calzante questa annotazione ancora da *Rien va*:

[11] T. Landolfi, *op. cit.*, p. 273.

> ...nessun vero giocatore accetterebbe una vincita quanto si voglia vistosa a patto di non giocare. E che vuol dir ciò? Tutto tranne che, come si pensa dai più, al giocatore interessa il gioco in quanto tale.[11]

Il finale sospeso di "Settimana di sole" è esemplare in tal senso: il mondo di tutti i giorni continuerà imperturbato, così come, imperturbabilmente, il diarista continuerà a scavare il suo buco in soffitta, alla ricerca dell'impossibile "tesoro", in un gioco infinito e illusorio. Il *ludo* diventa insomma *illusione*, esaltando la sua matrice etimologica da "in-ludere". Il proverbio che il protagonista del racconto enuncia alla fine, proverbio inventato sul momento, (s)conclude il gioco; spinge lo scrivente a *parlare* (ed egli lo fa spesso nei frequenti soliloqui nella casa, ambiente che, come ha ben notato Calvino, "concentra tutte le sue ossessioni"), ben sapendo che le sue parole sono vane. Ma senza la "vanità" di quelle parole non ci sarebbe nessun proseguimento del gioco (e nessun racconto, *tout court*), né per lo scrittore, né per noi lettori.

Bibliografia

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*. Paris, Gallimard, 1967.

DEBENEDETTI, Giacomo, *Intermezzo*. Milano, Mondadori, 1963.

FONTANELLA, Luigi, *Il surrealismo italiano*. Roma, Bulzoni, 1983.

FONTANELLA, Luigi, *La parola aleatoria*, Firenze, Ed. Le Lettere, 1992.

LANDOLFI, Tommaso, *Opere* I e *Opere* II. Milano, Rizzoli, rispettivamente 1991 e 1992.

LANDOLFI, Tommaso, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi* scelte da Italo Calvino. Milano, Rizzoli, 1982.

Appendice / Copia autografa di due lettere

(Luigi Fontanella a Italo Calvino)

12-I-1983

Gentile Sig. Calvino,

sono un lettore e studioso appassionato dei suoi libri. Mi ha fornito cortesemente il suo recapito l'amico Dante della Terza con cui ho lavorato qualche anno fa ad Harvward. Ho letto di un volume landolfiano curato da lei che mi piacerebbe molto ricevere e che sarei ben felice di recensire. Ovviamente m'impegno a mandare copia del pezzo all'editore del libro. Mi permetto accluderLe due estratti relativi a miei lavori recenti, uno dei quali, appunto, su Tommaso Landolfi che spero potrà interessarLa (1). Fanno parte di un ampio volume saggistico che sta per uscire e che non mancherò di farLe mandare.

Mi creda con stima vivissima, Suo

Luigi Fontanella

(1) M'interesserebbe moltissimo conoscere il Suo parere sulle interpretazioni che do ad alcuni dei racconti landolfiani.

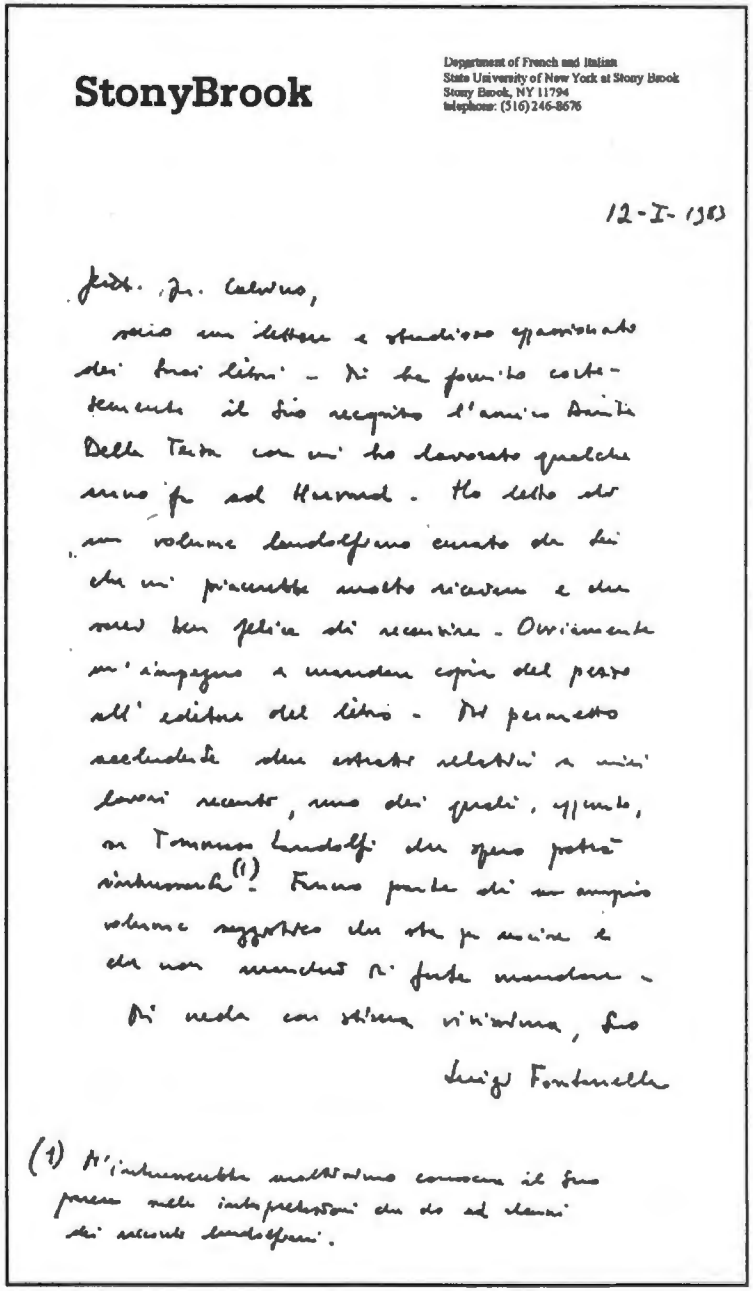
(Italo Calvino a Luigi Fontanella)

Roma, 7 febbraio 83

Caro Fontanella,

la ringrazio del suo lavoro landolfiano che mi sarebbe stato certo utilissimo se l'avessi letto mentre facevo la mia scelta. Vedo per esempio che lei certo (come già ha fatto Giuliani) mi rimprovererà di non aver messo *Settimana di sole* e ha ragione. Sono andato a rileggerlo e ho visto che nei miei appunti l'avevo messo tra i racconti i cui temi tornano anche in altri, ma se ci fossi tornato su l'avrei certamente scelto. Io ho lavorato non da specialista ma da lettore osservando, leggendo e scegliendo e classificando, senza guardare alla critica se non per quei pochi casi che mi capitano sottomano. È stato per me un lavoro molto piacevole, ma voi che conoscete tutta l'opera meglio di me ci troverete certo da ridire. Lei precisa molto bene cosa si deve intendere per surrealismo di Landolfi parola troppo spesso usata .....amente per non dire niente di concreto. Ho scritto alla Rizzoli che le mandino il volume e sono ansioso di sentire il Suo parere. Cordiamente,

Italo Calvino



StonyBrook

Department of French and Italian
State University of New York at Stony Brook
Stony Brook, NY 11794
telephone: (516) 246-8676

12-I-1983

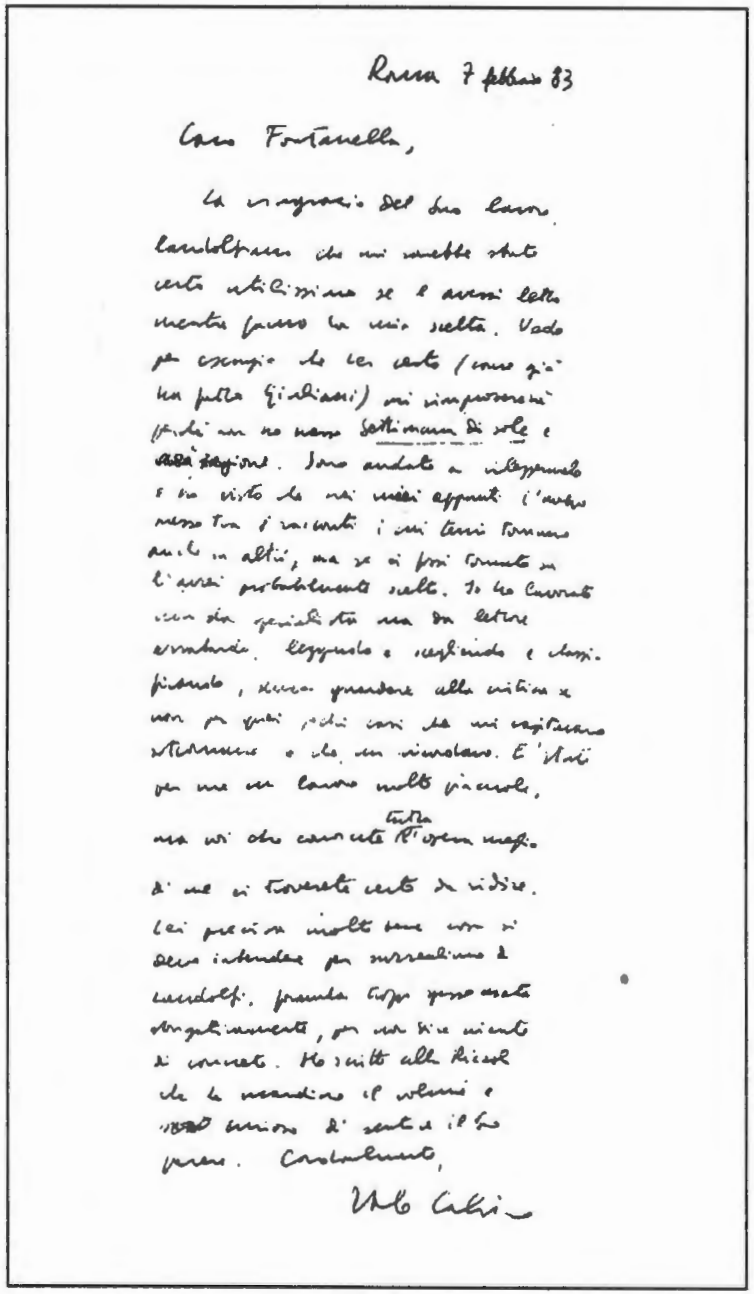
Gentile Sig. Calvino,

sono un lettore e studioso appassionato dei suoi libri. Mi ha fornito cortesemente il suo recapito l'amico Dante Della Terza con cui ho lavorato qualche anno fa ad Harvard. Ho letto di un volume landolfiano curato da lei che mi piacerebbe molto ricevere e che sarei ben felice di recensire. Ovviamente m'impegno a mandare copia del pezzo all'editore del libro. Mi permetto accludere due estratti relativi a miei lavori recenti, uno dei quali, appunto, su Tommaso Landolfi che spero potrà interessarLa(1). Fanno parte di un ampio volume saggistico che sta per uscire e che non mancherò di farle mandare.

Mi creda con stima vivissima, Suo

Luigi Fontanella

(1) M'interesserebbe moltissimo conoscere il Suo parere sulle interpretazioni che do ad alcuni dei racconti landolfiani.



Roma 7 febbraio 83

Caro Fontanella,

la ringrazio del suo lavoro. Lambdoidismo che mi sembra stato certo utilissimo se l'avessi letto mentre facevo la mia scelta. Vado per esempio da ieri certo (come già ha fatto Giulio) mi impossessai [illegible] un po' nuovo Settimana di sole e alla stazione. Sono andato a rileggermelo e ho visto che mi erano sfuggiti l'autore messo tra i racconti i cui temi tornano anche in altri, ma se li fossi tenuto in l'avrei probabilmente scelto. Io ho cercato una sua specialità una sua lettura avventurosa. Leggendolo e rileggendolo e classificandolo, senza guardare alla critica se non per quei pochi casi che mi capitano sottomano o che mi vengono. È stato per me un lavoro molto piacevole, ma mi ha anche convinto tutta l'opera maggiore di me si troverà certo da ridire. Lei precisa molto bene non si deve intendere per surrealismo il lambdoidismo, formula troppo generale [illegible], per un tipo di scrittura di carattere. Ho scritto alla Rizzoli che le manderanno il volume e [illegible] di sentire il suo parere. Cordialmente,

Italo Calvino

La relacion sujeto-objeto en la obra de Italo Calvino

MAYERÍN BELLO VALDÉS
Universidad de La Habana

Ser, estar en el mundo, con todas las implicaciones sociales, políticas, estéticas, filosóficas que esto conlleva, constituye la eterna problemática de la reflexión teórica y de la práctica artística de Italo Calvino. Aun cuando, vista desde una perspectiva diacrónica, la percepción de la realidad por parte del sujeto se modifique, su gnoseología exhibe una aspiración recurrente: la necesidad de apresar la totalidad del existir en un sistema, estructura, diseño racional, y la pareja convicción de que tal empeño se revela un *tour de force* cuando el caos, lo imprevisto, el detalle marginal pero relevante hace tambalear ese orden.

El primer Calvino, el realista o neorrealista autor de relatos guerrilleros o de escenas de la vida moderna de postguerra, el comprometido colaborador de la prensa comunista de los años cuarenta y cincuenta, tenía fe en que la historia se encaminaría por senderos prometedores si el hombre se empeñaba en ello y se mostraba a la altura de los retos que su época le lanzaba. Y aunque la euforia no durara mucho, el testimonio ha quedado. Ahí están las palabras del inquieto comisario Kim de *Il sentiero dei nidi di ragno*, colocadas en esa especie de entreacto que es el capítulo IX de la novela:

> Sarà mai sereno, lui Kim? Forse un giorno si arriverà ad essere tutti sereni, e non capiremo più tante cose perché capiremo tutto.[1]

A otras serenidades menos exultantes llegan, con los años, los héroes de Calvino. La posible historia de un Kim maduro, llamado

[1] Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, p. 117. De los textos citados se dará título y colocación del fragmento reproducido, entendiéndose que el autor siempre es Italo Calvino.

ahora Palomar, protagonista del libro homónimo, se resume según el autor en dos frases: "Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato".[2]

El mundo para Palomar, lejos de simplificarse y tornarse comprensible, como se auguraba Kim, se ha vuelto cada vez más inapresable: cuando apenas se le empieza a conocer por una de sus caras, muestra otra totalmente extraña y ajena a la primera. Aleje o acerque el lente, se enfile hacia el espacio cósmico o hacia las estrías y rugosidades de un pequeño reptil, capta siempre una imagen que, si bien se pliega a una descripción generalizadora, definidora en términos de modelo o armonía, también se muestra pronta a desestabilizarse, a descomponerse, a fragmentarse en pequeños mundos inestables y caóticos. Ya algo sospechaba, sin embargo, el joven Kim al decirse que

> Tutto deve esser logico, tutto si deve capire, nella storia come nella testa degli uomini: ma tra l'uno e l'altra resta un salto, una zona buia dove ragioni collettive si fanno ragioni individuali, con mostruose deviazioni e impensati agganciamenti.[3]

De 1947, fecha de la publicación del *Sentiero*, a 1959, año en que el autor escribe su ensayo "Il mare dell'oggettività", su narrativa y sus reflexiones denotan un cambio de dirección. La historia parece moverse autónomamente, dice en el ensayo, es inútil tratar de dirigir el curso de los acontecimientos. La aspiración ahora se cifra sólo en comprender cómo está hecho el mundo, y en aceptarlo.[4] Su ficción, paralelamente, se va apartando del realismo para encaminarse por senderos a cada paso divergentes, alternando en la justa medida el divertimento con la inquietud del que perennemente se interroga acerca de su entorno sociohistórico, humano y cósmico.

A un heredero de un racionalismo a estas alturas bastante zarandeado histórica y epistemológicamente no le resultará fácil, pues, la tarea de poner orden en un mundo que parece no tenerlo. Al menos de modo evidente. Pero Calvino se empeña y su ansiedad encuentra alivio cuando, dice en "Cibernetica e fantasmi":

[2] *Palomar*, "Presentazione", p. ix.
[3] *Il sentiero dei nidi di ragno*, p. 107.
[4] *Una pietra sopra*, "Il mare dell'oggettività", pp. 41-42.

> ...un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesco a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero infinito di possibilità.[5]

El anhelo de imponer un orden a la realidad, por precario que se demuestre, lo acompañará siempre. Expresado de modo categórico en el recién citado ensayo, retorna en sus póstumas *Lezioni americane* cuando enuncia las tareas de la literatura de fines del milenio:

> Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo.[6]

Por cierto, aclara en el mismo texto:

> Oggi non è piú pensabile una totalitá che non sia potenziale, congetturale, plurima.[7]

La multiplicidad implícita en ella es la que hace esta totalidad plausible. Si el caos de la existencia debe ser domado como vía primera para comprenderla, la operación mental no debe llevarse hasta las últimas consecuencias, pues se revelaría como vacua elucubración a la deriva en el cielo de los arquetipos:

> Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare piú nulla degno di nota, a non vedere piú quello che vedo. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli.[8]

[5] *Ibid.*, "Cibernetica e fantasmi", p. 173.
[6] *Lezioni americane*, p. 110.
[7] *Ibid.*, p. 113.
[8] *Collezione di sabbia*, "Il tempio di legno", p. 158.

Así, evitando que el sueño de la razón produzca monstruos, se lanza Calvino en pos del detalle, de lo accidental, de lo contingente, modo más evidente del existir del mundo. Ante el árbol del Tule que pone en jaque su convicción de que sólo cuenta y resiste lo que está dirigido hacia una finalidad, se pregunta si, por el contrario, la transmisión de un sentido no se logra sino a través de una manera desordenada, profusa y anárquica, cumplido modo de expresión de sí mismo, tal como lo hace el milenario árbol.[9] En la "Avventura di un poeta", en *Gli amori difficili*, Usnelli, el protagonista, circundado por la serena y armónica belleza del entorno natural en que se encuentra, es incapaz de traducir en palabras lo percibido hasta el momento. La llegada de unos pescadores a la entrada de la gruta dirige la perspectiva del relato hacia los detalles de su precaria existencia. La descripción de rostros, peces y artefactos de pesca, accidentes de la costa, habitantes y poblado, transforman el equilibrio de una sintaxis evocadora de imágenes plácidas, dispuestas en párrafos de corta extensión, en una acumulación de datos que prolonga y entrecorta los períodos. El estilo secunda la representación de la abigarrada realidad:

> ...e a Usnelli venivano alla mente parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano piú, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero piú totale, impenetrabile, disperato come un urlo.[10]

Esta tendencia a dejarse llevar por el vórtice de lo innumerable es estudiada en Calvino. No se trata del mismo impulso neurótico de Carlo Emilio Gadda, admirado escritor que él convierte en paradigma de una de las tendencias de la novela moderna hacia lo que define como "Molteplicità" en sus *Lezioni americane*. Esta ambición por apresar la totalidad de las relaciones tejidas entre los sujetos, su medio, los objetos, y entre ellos y otros nuevos que paulatinamente entran en el infinito ruedo de las asociaciones más impensadas, se conceptualiza en una cosmovisión definida por Gadda como "sistema de sistemas". Cada

[9] *Ibid.*, "La forma dell'albero", p. 195.
[10] *Gli amori difficili*, "Avventura di un poeta", p. 135.

elemento de una determinada estructura deviene a su vez centro de un nuevo sistema, centro que se pierde al conectarse ahora como subsidiario a otra genealogía de vínculos y así hasta el infinito. Esta filosofía del conocimiento se manifiesta en un estilo en el que se dan cita los más diversos registros lingüísticos: expresiones populares, citas cultas, hablas regionales, metalenguajes; en el que el discurso del narrador se torna polifónico y en el que la diégesis, lejos de orbitar alrededor de una trama central, se pierde en callejones que conducen a otros callejones. Lo curioso es que la definición que da Calvino de la escritura del autor de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, esto es, la tensión entre la exactitud racional y la deformación frenética como componentes fundamentales de todo proceso cognoscitivo,[11] podría aplicarse a la suya propia. Y si bien sus universos ficcionales distan bastante uno del otro, no es menos cierto que también Calvino se asoma a mirar "la rete di linee che s'allacciano e intersecano".[12] Homenaje al modo gaddiano o validación de una forma de conocimiento profesada también por él mismo, Calvino en *Palomar*, libro de madurez y de recuento, regala una página en la que asoma el extravío racional en un "sistema de sistemas". El objeto de la observación es nada menos que una ola:

> Infine non sono "le onde" che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta: volendo evitare sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso.[13]

Sin embargo, el observador se percata rápidamente de la futilidad de su intento:

> Insomma, non si può osservare un'onda senza tener conto degli aspetti complessi che concorrono a formarla e di quelli altrettanto complessi a cui essa dà luogo.[14]

Desde luego, por muy persuasiva que pueda ser la imagen de un mundo que tiende a fragmentarse, no gana como adepto a

[11] *Lezioni americane*, p. 106.
[12] *Idem.*
[13] *Palomar*, p. 5.
[14] *Ibid.*, p. 6.

Italo Calvino. Como adepto incondicional al menos, pues tampoco le resulta aceptable la utopía de un universo regido por las ideas de Platón o suspendido en el espacio inmaterial de los postulados de Euclides, por muy seductora que sea. Sería "troppo bella per essere vera, troppo accetta al mio universo immaginario per appartenere al mondo reale".[15]

De todos modos, aun cuando Calvino no se aferre a certezas consoladoras, su poética lo delata como un racionalista a quien sedujeron hasta el último momento los encantos de un *logos* estético capaz de construir sistemas, aunque también de sacudir sus fundamentos. La puesta en tela de juicio de la razón y de sus fueros, orquestada ya desde los albores por el propio proyecto ilustrado de emancipación, y acentuada en las últimas fases de la modernidad, a la que se suman los avatares históricos de la postguerra y de la contemporaneidad, muy pronto lo hacen reconsiderar, como se ha dicho, las expectativas positivistas que expresara el joven Kim. El paso inmediato es subirlo a los árboles, ahora con el ropaje de Cosimo Piovasco di Rondò, quien, aunque no deje de involucrarse en el devenir político, filosófico, científico de su época, lo hace desde una lejanía que acentúa su singularidad pero que puede, asimismo, percibirse como uno de los primeros síntomas de un retraimiento. A reserva de ello, en una entrevista de 1968, declara el autor con entusiasmo su filiación neoilustrada:

> Certo il secolo XVIII continua a essere uno dei periodi storici che piú mi affascinano, ma proprio perchè lo scopro sempre piú ricco, sfaccettato, pieno di fermenti contraddittori che continuano fino ad oggi. Continuo a sentire vivo lo spirito con cui undici anni fa ho scritto *Il barone rampante* come una specie di Don Chisciotte della "filosofia dei lumi".[16]

La alternativa conceptual y estética asumida por Calvino cuando contaba la historia del barón, vigente todavía once años después, en significativa fecha –1968–, resalta aún más si se la relaciona con la producción estética que le es contemporánea, específicamente con obras paradigmáticas insertadas en el proceso literario francés, siempre tan observado por el italiano. En 1957,

[15] *Palomar*, p. 41.
[16] *Una pietra sopra*, "Due interviste", p. 189.

año de publicación de *Il barone rampante*, se edita *La celosía* de Alain Robbe-Grillet y ocurre la puesta en escena de *Final de partida* de Samuel Beckett, dos textos que marcan hitos en la evolución de la novela y el teatro modernos, y como tales merecen la atención del autor del *Barone rampante*, aun cuando se esté a prudente distancia de sus propuestas ideológico-estéticas. En la novela de Robbe-Grillet la perspectiva narrativa deviene sólo mirada sobre el hombre, su entorno, las cosas; es un logos carente de relieve que registra pasiva e impersonalmente la superficie del mundo en todos sus detalles, traicionando la lógica, sin embargo, tanto como se pueda. Como un autómata desajustado, el narrador, mera visión, junta fragmentos de una historia posible sin el más mínimo intento ordenador. A pesar de que no suscribiera plenamente la estética del *nouveau roman*, a Calvino le seduce más la propuesta de Robbe-Grillet, calificada por aquél como la "línea racionalista o de la estilización reductiva y matemático geometrizante", que el "impulso visceral, existencial, religioso", que rige la atormentada y desequilibrada siquis del hombre contemporáneo, dos alternativas que ofrece una vanguardia rediviva. La lección de Robbe-Grillet es, en parte, concomitante con las preferencias estilísticas del escritor italiano, entre otras cosas porque elimina todo halo, toda resonancia sugestiva en torno a la palabra, porque el uso "objetual" de los vocablos fustiga uno de los vicios fundamentales de la tradición literaria, es decir, el espiritualismo y persistente antropomorfismo del lenguaje.[17] Rechaza Calvino, por otra parte, tal como parece suceder con el francés, adentrarse en los vericuetos de la interioridad sicológica y de cualquier signo. Muchos años después, cuando la estética de la *école du regard* y de su principal animador sean ya historia, Calvino pone en boca de su señor Palomar una declaración de manifiesta estirpe objetivista: "Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile".[18] Por último, para subrayar una vez más la común adhesión a un credo, el racionalista, y la raigal diferencia de su práctica entre los dos novelistas, recuérdese que, si bien Calvino saluda en el autor de *La celosía* "la radice razionalistica (di grande originalità e forza poetica)", deplora advertir que junto a ella crece

[17] *Ibid.*, "La sfida al labirinto", p. 94.
[18] *Palomar*, p. 57.

otra "irrazionalistica (debole proprio nell'ambito della cultura irrazionalistica)".[19]

El absurdo practicado por un Beckett, por otro lado, si se descuenta el componente de juego en él implícito, tenía poco que ver con el universo artístico que Calvino creaba en 1957, y con el que crearía después.[20] Para Hamm y Clov, protagonistas de *Final de partida*, la posibilidad de que su estado extremo signifique algo sólo puede provocarles risa. Los personajes de Beckett son presas del laberinto, no buscan una salida que, al menos, los conduciría de un laberinto a otro, activismo al que no se debe renunciar, según postula Calvino en el ensayo de 1962, "La sfida al labirinto". Los bríos no se han perdido cuando, en 1967, secunda la crítica que Elio Vittorini hace de la obra del dramaturgo francés, aunque de modo menos radical y hasta buscando la forma de adecuar ese universo a expectativas más optimistas:

> Beckett conferma ed evoca la catastrofe perché ci piange (o ride, che è lo stesso), quindi rimpiange, quindi è un vecchio travestito da moderno. Ma io credo che Beckett possa essere letto in un senso anche opposto, possa essere apprezzato in senso anticatastrofico: ridendo, facendo sberleffi al pianto, non esorcizza, forse? Non rende inutilizzabile, abitandola, ogni immagine di catastrofe?[21]

A la pasión racionalista-ordenadora no puede dársele rienda suelta en un mundo como el moderno, que opone fuerte resistencia a ser maniatado. La literatura, sin dejar de dar fe de esta resistencia, es terreno más propicio para elucubrar sin mucho

[19] *Una pietra sopra*, "La sfida al labirinto", p. 94.

[20] Puede ser que algún lector de Calvino quiera percibir como deudores de la estética del absurdo ciertos pasajes de su obra, por ejemplo, algunas de las *shorts stories* de *Le città invisibili*, o algunos de los cuentos de *Le cosmicomiche*. En realidad, en las inusuales situaciones operan más los mecanismos y recursos de la fantasía, de la ciencia ficción, de la poesía, que aquellos a los que recurrieron Beckett, Ionescu, Adamov. Sin embargo, hay un relato, o más bien un bosquejo de relato, aparecido en la revista *Il Caffè* (no. 4, agosto-diciembre, 1969), titulado "La decapitazione dei Capi" de innegable filiación absurda, aunque no deje de ser un ejemplo excepcional.

[21] *Una pietra sopra*, "Vittorini: progettazione e letteratura", p. 134.

riesgo. Por una parte, las lecciones del estructuralismo y de la semiología, sustentadas en la lógica, lo seducen, tranquilizan y entusiasman. Por la otra, su decidida opción por un lenguaje que sea preciso y concreto, defendida ya en un artículo de 1965 ("L'italiano, una lingua tra le altre lingue" en *Una pietra sopra*) y ratificada en la defensa de la "esattezza", título de una de sus *Lezioni americane*, será el estable cauce por el que tendrán que fluir el orden y el caos del mundo. El realista, en sentido lato, sendero por el que transitaba Pin se fue intrincando a través de laberintos de naipes, ciudades invisibles y libros incompletos que remiten a otros libros, sin que el sujeto creador de todo ese mundo se preocupase mucho ya porque su ficción ofreciera una vía para enderezar el curso de una historia cuyo desenvolvimiento futuro era, evidentemente, imposible de prever. Que lo diga, si no, el señor Palomar:

> Il signor Palomar decide che d'ora in poi farà come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui. Da un po' di tempo s'è accorto che tra lui e il mondo le cose non vanno piú come prima; se prima gli pareva che s'aspettasero qualcosa l'uno dall'altro, lui e il mondo, adesso non ricorda piú cosa ci fosse da aspettarsi, in male o in bene, né perché questa attesa lo tenesse in una perpetua agitazione ansiosa.[22]

Similar opinión se le escucha al Lector de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

> Sei uno che per principio non s'aspetta piú niente di niente. Ci sono tanti, piú giovani di te o meno giovani, che vivono in attesa d'esperienze straordinarie [...] Tu no. Tu sai che il meglio che ci si puo aspettare è di evitare il peggio. Questa è la conclusione a cui sei arrivato, nella vita personale come nelle questioni generali e addirittura mondiali. E coi libri? Ecco, proprio perché lo hai escluso in ogni altro campo, credi che sia giusto concederti ancora questo piacere giovanile dell'aspettativa in un settore ben circoscritto come quello dei libri, dove può

[22] *Palomar*, p. 121.

andarti male o andarti bene, ma il rischio della delusione non è grave.[23]

A salvo, pues, en el reino de la literatura, narrador y pesonajes calvinianos pueden dar rienda suelta a su pasión dialéctica de mirar y valorar la realidad, perfilada ahora en lontananza, por su anvés y su revés. La nostalgia del voluntario desterrado de proponerle un orden a su mundo persiste, no obstante, en muchos diálogos de Marco Polo y Kublai Kan (*Le città invisibili*), en "Il modello dei modelli" del señor Palomar, que más que ejercitación de la razón pura es estilizado recuento de una experiencia artística y vital y exhibición de una poética. Asoma, en fin, en las *Lezioni americane*. Calvino, por otra parte, ha comprendido siempre y es convicción arraigada y exhibida en toda su producción, que el secreto para no anquilosarse en una construcción está en afirmar tercamente, como Galileo, "eppur si muove". Cuando el lector de su obra cree haber acumulado suficientes ejemplos que avalan su opción por el orden descubre que otros tantos están argumentando que cualquier sistema con apariencia de estabilidad puede terminar siendo minado por los múltiples componentes de su estructura; que una cualidad, para legitimarse, tiene que confrontarse y hasta intercambiarse con su contraria. Palomar lo proclama en cada una de sus páginas y lo proclaman sus *Sei proposte per il prossimo millennio* donde las razones del valor preferido coexisten con las del opuesto.

"Oggi non è piú pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima" ha dicho Calvino en su defensa de la "Molteplicità". Tal declaración podría haberse incluido igualmente en la no escrita lección de la *Consistency*, pues si solidez, coherencia entre las partes, densidad, estabilidad, son los principales semas constitutivos del significado del término, es previsible que Calvino opusiera algunos reparos a un valor que tiende a resaltar la armonía. Ya algo adelanta, cuando afirma refiriéndose a los libros modernos que más estima:

> Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si

[23] *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 4.

> sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale.[24]

Según Esther Calvino, la sexta propuesta estaría relacionada con la figura de Bartleby, el personaje de Herman Melville. Su pasiva pero tenaz resistencia se resume en su terca frase: "Preferiría no hacerlo". Los lectores son libres de fantasear acerca de cuál sería su significado para Italo Calvino. Aprovéchese esta libertad y léase el desafío de Bartleby como un emblema de la reafirmación del autor a no conformarse con una sola alternativa cognoscitiva acerca de un mundo perennemente oscilante entre el orden y el caos.

Bibliografía

CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino, Einaudi, 1947.

CALVINO, Italo, *Gli amori dfficili*. Milano, Mondadori, 1993 [1958].

CALVINO, Italo, "La decapitazione dei Capi", *Il Caffè*, 4, agosto-diciembre 1969.

CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino, Einaudi, 1979.

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

CALVINO, Italo, *Palomar*. Milano, Mondadori, 1994.[1983].

CALVINO, Italo, *Collezione di sabbia*. Milano, Garzanti, 1984.

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

[24] *Lezioni americane*, p. 113.

La visión de Italo Calvino acerca de lo fantástico

José Miguel Sardiñas
Casa de las Américas / Universidad de La Habana

Aunque durante las dos últimas décadas (1980-1990) se ha publicado una cantidad notable de textos teóricos sobre literatura fantástica, las obras que pudiéramos considerar canónicas en ese campo, es decir, las que señalaron las líneas fundamentales del debate posterior, aparecieron entre las décadas de 1950 y 1970 y pertenecen al pensamiento francés. Esas obras, citadas decenas de veces, son, como se sabe, las de Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov e Irène Bessière.[1]

Entre estos autores hay diferencias que no tengo intención de atenuar. Hay, sin embargo, también constantes que son las que en general uno abstrae cuando habla de literatura fantástica como de un concepto más o menos común y compartido. Ellas son, a grandes rasgos, las siguientes. En el texto fantástico coexisten dos mundos, "legalidades" o modos de ocurrir las cosas. La coexistencia no es precisamente pacífica. El mundo normal, ordinario, "real" o codificado aproximadamente conforme al método realista tradicional, es interferido o alterado en algún momento de la narración por el mundo alterno, anómalo o de la otredad. La interferencia provoca, o está destinada a provocar, un efecto, ya en el lector real, ya en el implícito, ya en ambos, ya en una entidad vagamente denominada el lector, sin más especificaciones. Y ese efecto es de miedo, de terror, de extrañeza inquietante o de vacilación entre una explicación natural o sobrenatural de los hechos. Por otra parte, la otredad o anomalía que caracteriza lo fantástico difiere de otras manifestaciones de la alteridad: principalmente de lo maravilloso, pero también de lo extraño, de lo poético, de lo alegórico, lo trágico y otros terrenos vecinos. La otredad fantástica, aunque no se reduce a ellos, se deja identificar en un grupo de temas, ya de

[1] Véase bibliografía.

enumeración casuística y algo caótica (hombres lobos, vampiros, ánimas en pena que exigen el cumplimiento de cierta acción para poder descansar, la mujer fantasma, trastornos de la personalidad, confusión de los límites de la vigilia y del sueño), ya de formulación más abstracta y sencilla (los temas del "yo" y los temas del "tú"). Finalmente, la literatura fantástica, que suele existir sobre todo en el discurso narrativo y particularmente en el cuento, tiene un origen histórico en el período de crisis que siguió a la Ilustración que marca su derrotero, y sigue en su desarrollo cierta tendencia que en dos de los teóricos mencionados es hacia la desaparición sustituida por la ciencia ficción (Caillois) y el psicoanálisis (Todorov).

Italo Calvino, como es sabido, no fue un teórico de la literatura fantástica. No obstante, se acercó a ella de manera significativa como crítico al menos en tres ocasiones: al responder a una encuesta de *Le Monde* a propósito de la aparición de la *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, en 1970; al preparar la excelente antología *Racconti fantastici dell'Ottocento*, publicada en 1983; y al pronunciar la conferencia "La literatura fantástica y las letras italianas", en 1984 en España. Y en las tres ocasiones expuso ideas que, en parte, coinciden con algunos de los postulados más firmes de las teorías mencionadas y que en parte se alejan de ellas con perspicacia. Entre ese primer trabajo y el último, por otra parte, transcurrió un período de catorce años, durante los cuales la visión del hecho fantástico literario sostenida por Calvino parece haberse modificado lo suficiente como para que pueda hablarse de un proceso. Por lo que las líneas que siguen, aun cuando partan del proceso ya concluido, intentarán tomar en cuenta también este lado dinámico del asunto.

En primer lugar, para empezar por las coincidencias, también para Calvino la literatura fantástica presupone la coexistencia de dos órdenes diferenciables. El tema de esta literatura, dice, "es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige".[2] Sólo que el orden que expresa o polariza la otredad no es, esencialmente, un orden externo como en gran medida ocurre entre los teóricos del género. La otredad, en general y contrariamente a lo que podría suponerse

[2] Italo Calvino, "Introducción", en *Cuentos fantásticos del XIX*, t. 1, p. 9.

escasamente caracterizada en los principales estudiosos de esta modalidad literaria, en Calvino es un orden interior respecto al individuo. Y entre este orden y el del mundo cognoscible o por lo menos accesible mediante la percepción, la relación se nos plantea también como conflictiva. Ya en el fragmento citado dice Calvino que el tema de esa literatura es la relación entre la realidad de un mundo y la realidad de otro; lo cual, lógicamente, nos sitúa frente a una oposión implícita entre dos realidades. E inmediatamente hará explícita esa oposición al reiterar: "el *problema* [subrayo esta palabra] de la realidad de lo que se ve [...] es la esencia de la literatura fantástica".[3] De modo que el cuestionamiento de la realidad del mundo, de la consistencia ontológica de lo que percibimos, de la posibilidad de que haya grietas en ese muro al parecer tan sólido, es decir, un asunto de índole filosófica enfocado como problema, es el centro de interés de la literatura fantástica para Calvino.

En segundo lugar, el tratamiento literario de esta cuestión produce determinados efectos. Los mejores efectos que puede suscitar esta literatura, afirma Calvino, también en 1983, "residen en la oscilación de niveles de realidad inconciliables".[4] Y esta observación remite de manera directa a Todorov. Como se recordará, según la definición del teórico bulgaro-francés, "le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnature";[5] "le fantastique occupe le temps de cette incertitude", y "dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux";[6] lo fantástico, pues, "oblige le lecteur [...] à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués"[7], y éste es el primero y uno de los más impugnados requisitos de su teoría. Calvino, más moderado, no imbuido como Todorov del triunfalismo estructuralista, piensa que la literatura fantástica sí forma parte de eso que se ha denominado estética del efecto,[8] pero contrariamente a Todorov no cree conveniente limitar a esa duda la pertenencia de un texto

[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29.
[6] *Idem.*
[7] *Ibid.*, p. 37.
[8] Harald Weinrich, "Para una historia literaria del lector", en Dietrich Rall, ed., *En busca del texto; teoría de la recepción*, pp. 199-210.

a un género literario. La oscilación es sólo un elemento axiológico: uno de los mejores efectos, pero no el único. Y desde luego a diferencia de Castex, Caillois y, en buena medida, también de Vax, tampoco cree necesario limitar el efecto a terror o miedo. Su opción es más sutil y se relaciona, sobre todo, con los efectos de extrañeza, de desorientación, de perplejidad, que estudia Vax en *La séduction de l'étrange*, en estrecho vínculo en el ensayo sobre *Lo siniestro* (*Das Unheimliche*) de Freud.

Y, en tercer lugar, la otredad fantástica, para el escritor italiano, también acaba por ser específica. Pues si bien en la respuesta a la encuesta de *Le Monde* se muestra reacio a aceptar los valores que la crítica francesa ha asignado al término fantástico, por considerar (de modo un tanto reduccionista) que "se usa sobre todo para historias de terror, que implican una relación con el lector a la manera del siglo XIX";[9] y en la introducción a la antología reitera su disconformidad con la diferenciación entre fantástico y maravilloso, al decir que esa distinción

> se adhiere a la terminología literaria francesa, donde "fantastique" se refiere casi siempre a elementos maca-bros, tales como apariciones de fantasmas de ultratumba. El uso italiano, en cambio, asocia más libremente *fantástico* a *fantasía*; en efecto, nosotros hablamos de lo *fantástico ariostesco*, mientras que según la terminología francesa se debería decir "lo maravilloso ariostesco";[10]

un año después en la conferencia asegurará: "hago mía aquí la distinción propia de la crítica francesa entre lo 'maravilloso', que correspondería a los *contes de fées* y las *Mil y una noches* y lo 'fantástico'que implica una dimensión interior, una duda acerca del ver y del creer",[11] aun cuando insista en la inadecuación de esa distinción a la literatura de su país.

Ahora bien, hay algunos rasgos en los que las ideas de Calvino se apartan del esquema general o de la visión canónica de la teoría hasta los años setenta, y desde luego también de algunas

[9] I. Calvino, "Definiciones de territorios: lo fantástico ", en *Punto y aparte*, p. 240.
[10] I. Calvino, "Introducción ", en *op. cit.*, p. 10.
[11] I. Calvino, "La literatura fantástica y las letras italianas ", en Jorge Luis Borges *et al.*, *Literatura fantástica*, p. 43.

ideas generalizadas no imputables a ellas. Mencionaré los tres más importantes.

Que la literatura fantástica es una modalidad indiscriminadamente asociada desde hace años al cultivo predominante de la facultad de la fantasía, al Romanticismo, a algunos mitos vinculados a él (como el de la espontaneidad y la ruptura de todas las reglas) y a la transgresión como principio, y opuesta al neoclasicismo primero, al realismo después y a toda forma de escritura rigurosa, sujeta a la diciplina del oficio, es un lugar común que no necesita ejemplificación. Baste señalar cómo bajo su rótulo se agrupan con negligente indolencia, en numerosos panoramas históricos de la literatura y en no pocas antologías, manifestaciones tan diversas como el surrealismo, el realismo mágico, lo real maravilloso, la narración vanguardista, la literatura del absurdo y hasta la ciencia ficción. En contraste con todo este caos, Calvino nos habla de un género que parece nuevo, y que propone como "construcción lúcida de la mente":[12]

> Lo fantástico, en contra de lo que puede creerse, exige una mente lúcida, un control de la razón sobre la inspiración instintiva o subconsciente y disciplina en el estilo; exige que se sepa, a un mismo tiempo, distinguir y mezclar ficción y verdad, juego y espanto, fascinación y distanciamiento, es decir, leer el mundo en múltiples niveles y en múltiples lenguajes simultáneamente.[13]

Ideas muy semejantes sostenía desde 1932, por lo menos, fecha en que publicó por primera vez su ensayo "El arte narrativo y la magia", Jorge Luis Borges, aun cuando en principio no las enunciara referidas a la literatura fantástica. Para Borges la novela, como forma narrativa artística, debía estar regida por una causalidad mágica, consistente en la reducción al mínimo de los detalles gratuitos, en la utilización funcional de todos los pormenores, en la instauración de un orden "lúcido y atávico",[14] de "un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades".[15] "Todo espisodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior",[16]

[12] *Ibid.*, p. 45.
[13] *Ibid.*, p. 43.
[14] Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia ", *Discusión*, p. 77.
[15] *Ibid.* p. 78.

sentenció. Y en otro lugar, refiriéndose ya a la especial verosimilitud que un género como el fantástico presupone, aseveraba: "Muy anterior a la literatura realista, la literatura fantástica es de ejecución más ardua, ya que el lector no debe olvidar que las fábulas narradas son falsas, pero no su veracidad simbólica y esencial".[17]

Por otro lado, a diferencia de Caillois, que defendió la hipótesis de que del mismo modo en que la literatura maravillosa fue sustituida por la fantástica, ésta sería sustituida por la ciencia ficción,[18] o de Todorov, que cometió –¡en 1970!– la insensatez de profetizar que la literatura fantástica sería reemplazada nada menos que por un método perteneciente al campo de las ciencias, el psicoanálisis, al develar éste una serie de trastornos de la personalidad o de la percepción de los que aquélla solía ocuparse,[19] Calvino observa una tendencia en el desarrollo de la literatura del siglo XIX no sólo es más cautelosa, sino que también expresa mejor la complejidad de ése, como de cualquier otro género o modalidad literaria. Al comentar la relevancia del componente espectacular en el relato fantástico (del que ya Todorov había tratado con acierto al notar el valor de la mirada, de lo visual[20]), Calvino advierte que "a principios del siglo XIX lo fantástico 'visionario' predomina con claridad, así como a finales de siglo predomina lo fantástico 'cotidiano' [que antes había llamado también 'mental', 'abstracto' o 'psicológico'], para alcanzar la cima de lo inmaterial e inaprehensible con Henry James".[21]

[16] *Idem.*

[17] J. L. Borges, "Prólogo" a Arthur Machen, *La pirámide de fuego*, p. 12; *vid.*, además, sobre Borges y su noción de la literatura fantástica como un género riguroso y exigente, su "Prólogo" a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, pp. 89-91, y su conferencia "La literatura fantástica", *Umbrales*, 1, 1992, pp. 8-13.

[18] Roger Caillois, "De la féerie à la science-fiction", en *Anthologie du fantastique*, p. 7.

[19] "Allons plus loin: la psychanalyse a remplacé (et par là-même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres: la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés", T. Todorov, *op. cit.*, pp. 168-169.

[20] *Ibid.*, pp. 127-130.

[21] I. Calvino, "Introducción", en *op. cit.*, p. 15.

La dirección general, concluirá poco después, "va hacia la paulatina interiorización de lo sobrenatural".[22] No obstante, previene contra la comprensión esquemática de esa tendencia al aclarar que, hasta cierto punto, en una serie de textos de cualquier época, "las etiquetas son intercambiables".[23]

Finalmente, si Calvino puede observar esta tendencia y afirmar la racionalidad de este tipo de discurso narrativo es por la raíz histórica que le asigna, en lo cual también difiere de las formulaciones más difundidas. En la antología toca este tema de modo conciso pero muy breve al decir: "El cuento fantástico nace entre los siglos XVIII y XIX sobre el mismo terreno que la especulación filosófica".[24] En la conferencia, sin embargo, abunda más: "el pensamiento del que bebían los narradores fantásticos del Romanticismo –afirma– era la creciente filosofía idealista alemana y [...] ésta tenía como telón de fondo la crisis de la confianza de Rousseau en la bondad de la naturaleza y la crisis de la confianza de Voltaire en el pogreso de la civilización".[25] También Castex, Caillois, Vax, en cierta medida Todorov y, más recientemente, Siebers y Faivre,[26] entre otros, han coincidido en situar los comienzos de la narrativa fantástica occidental en el Romanticismo y en vincularlo con una crisis de ideas originadas en la Ilustración. Sin embargo, casi todos asocian esos comienzos con el auge del oscurantismo, las supersticiones, el misticismo, el ocultismo y el esoterismo que tuvo lugar a fines del siglo XVIII y principios del XIX, es decir, con una serie de manifestaciones marginales tanto del pensamiento como de las ciencias naturales. Calvino, en cambio, los deriva de una zona del pensamiento tan prestigiosa como la filosofía, y sobre todo como la filosofía idealista

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

[23] *Idem.*

[24] I. Calvino, "Introducción", en *op. cit.*, p. 9.

[25] I. Calvino, "La literatura fantástica y las letras italianas", p. 41.

[26] Ver, de Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, pp. 13-24; de Caillois, su artículo en *Encyclopaedia universalis*, t. 9, *s. v.* "Fantastique", pp. 277-288, espec. 285; de Louis Vax. *L'art et la littérature fantastiques*, pp. 73, 74-75; de T. Todorov, *op. cit.*, pp. 174-175; por lo demás, sus opiniones al respecto se deducen de las obras que con frecuencia toma como ejemplos. De Tobin Siebers, véase *Lo fantástico romántico*, pp. 19-43 y, en general, *passim*. De A. Faivre, "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)", en *La littérature fantastique*, pp. 16-27.

alemana. Incluso va más lejos y establece el carácter filosófico e idealista de lo fantástico literario:

> Así como el relato filosófico fue la expresión paradójica de la razón iluminista, el relato fantástico nace como un sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico, con la intención declarada de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, dándole una dignidad igual o mayor que la del mundo de la objetividad y de los sentidos. Por lo tanto es éste también relato filosófico y tal seguirá siendo hasta nuestro días.[27]

Obviamente no se trata, en su caso, de bordar sobre el vacío ni de inventarle a la literatura fantástica unos orígenes que no tenga. Los textos de Arnim, Eichendorff y sobre todo de Hoffmann que menciona o selecciona en la antología no lo dejarían mentir. Sin embargo, ¿de qué se trata entonces?

Charles Nodier, al publicar el artículo "Du fantastique en littérature", y Borges, al preparar, con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, la *Antología de la literatura fantástica* efectuaron operaciones retóricas –pues de eso se trata– similares. Nodier, en 1830, en abierta lucha contra el neoclasicismo y a favor de lo que él denominó "literatura fantástica" (que era realmente literatura maravillosa y unos cuantos ejemplos de *mirabilia*), reunió para su causa un verdadero *corpus* de excelencia en el que entraban desde Homero hasta Goethe, pasando por Dante y Shakespeare.[28] Borges, en 1940, estableció con astucia que la literatura fantástica era sobre todo la ficción metafísica,[29] la que –como recordó Bioy por esos mismos años– estaba destinada al sector más ilustrado y culto del público, al lector de filosofía, y no al que espera un derroche corriente de terror.[30] Calvino, en 1983 y 1984, simplemente procedía como crítico sagaz, más que como estudioso objetivo, y efectuaba un corte dentro de un conjunto mayor al

[27] I. Calvino, *op. cit.*, p. 41.

[28] Charles Nodier, "Sobre lo fantástico en literatura", en *Cuentos visionarios*, pp. 445-474.

[29] He desarrollado este punto en "Breve comentario sobre una antología fantástica", en Ramón Alvarado *et al.*, eds., *Memorias. Segundo Congreso Internacional Literatura sin Fronteras*, pp. 475-480.

[30] Adolfo Bioy Casares, "Prólogo" a J. L. Borges, A. Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, p. 11; poco después

destacar como literatura fantástica una de las partes más elaboradas y complejas de ella, una de las zonas que más interesado puede estar en explorar un lector de fines del siglo XX, situado al cabo de un prolongado proceso de formación de convenciones y estereotipos fantásticos que han llegado incluso al cine, al teatro y a la televisión: el relato cargado de sentidos simbólicos irreductibles surgido de las brumas y de la lucidez del idealismo alemán.

No es de extrañar entonces que comience la presentación y en buena medida la justificación de su antología con esta valoración:

> El cuento fantástico es uno de los productos más característico de la narrativa del siglo XIX y, para nosotros, uno de los más significativos, pues es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y de la simbología colectiva. Para nuestra sensibilidad de hoy, el elemento sobrenatural en el centro de estas historias aparece siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional.[31]

De sus manos, y gracias a su interpretación de los viejos textos como paradójicas construcciones lúcidas del Romanticismo, con decidida tendencia a la interiorización, con carácter filosófico y valor altamente simbólico, la literatura fantástica (del siglo XIX y también del XX) sale como género súbitamente más rico y capaz de continuar abriendo sentidos a nuevos lectores.

Bibliografía

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974.

BIOY CASARES, Adolfo, "Prólogo" a Jorge Luis BORGES, Adolfo BIOY CASARES, y Silvina OCAMPO, eds., *Antología de la literatura fantástica*. México, Hermes, 1987, pp. 5-12.

reiterará: "*El jardín de senderos que se bifurcan* crea y satisface la necesidad de una literatura de la literatura y del pensamiento", reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan* de J. L. Borges, *Sur*, 92, 1942, p. 60.

[31] I. Calvino, "Introducción", *op. cit.*, p. 9.

BIOY CASARES, Adolfo, "Reseña" de Jorge Luis BORGES, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Sur*, 92, 1942, pp. 60-65.

BORGES, Jorge Luis, "El arte narrativo y la magia", en *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 71-79.

BORGES, Jorge Luis,"La literatura fantástica ", *Umbrales*, 1, 1992, pp. 8-13.

BORGES, Jorge Luis, "Prólogo" a Adolfo BIOY CASARES, *La invención de Morel*, Trinidad Barrera ed. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 89-91. (*Letras Hispánicas*, 161)

BORGES, Jorge Luis, "Prólogo" a Arthur MACHEN, *La pirámide de fuego*. Madrid, Siruela, 1985, pp. 9-13.

CAILLOIS, Roger, "De la féérie à la science-fiction ", en *Anthologie du fantastique*. Paris, Gallimard, 1966, t. 1, pp. 7-24.

CAILLOIS, Roger,"Fantastique", *Encyclopaedia universalis*. Paris, 1996, t. 9, *s. v.*, pp. 277-288.

CALVINO, Italo, "Definiciones de territorios: lo fantástico", *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. Gabriela Sánchez Ferlosio. Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 240-241.

CALVINO, Italo, "Introducción", trad. Julio Martínez Mesanza, en Italo CALVINO ed., *Cuentos fantásticos del XIX*. Madrid, Siruela, 1988[4], pp. 9-20.

CALVINO, Italo, "La literatura fantástica y las letras italianas", trad. L. Piastra, en Jorge Luis BORGES *et al.*, *Literatura fantástica*. Madrid, Siruela, 1985, pp. 39-56.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti, 1951.

FAIVRE, Antoine, "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)", en *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy*. Paris, Albin Michel, 1991, pp. 15-43.

NODIER, Charles, "Sobre lo fantástico en literatura", trad. Javier Martín Lalanda, en Javier Martín LALANDA y Luis Alberto DE CUENCA eds., *Cuentos visionarios*. Madrid, Siruela, 1989, pp. 445-474.

SARDIÑAS, José Miguel, "Breve comentario sobre una antología fantástica", en Ramón ALVARADO, *et al.*, *Memorias. Segundo Congreso Internacional Literatura sin Fronteras*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, pp. 475-480.

SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, trad. J. J. Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. (*Breviarios*, 486)

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*. Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

WEINRICH, Harald, "Para una historia literaria del lector", en Dietrich RALL, ed., *En busca del texto; teoría de la recepción*, trad. (de esa parte) H.U. Gumbrecht y G. Domínguez León. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 199-210.

La ética de Perseo.
Una reflexión sobre la filosofía del Renacimiento desde Italo Calvino

ERNESTO PRIANI
Universidad Nacional Autónoma de México

En unos meses, Italo Calvino será un autor del siglo y milenio pasado. Está por llegar el momento fatal en que sabremos si sus *memos* para el siguiente milenio fueron archivados o si se mantienen vigentes, como objeto de discusión teórica pero, particularmente, como práctica literaria. Si esto fuera un partido de futbol, diríamos que está por llegar el momento de la verdad.

En principio, seremos ustedes y yo los testigos de ese encuentro de Calvino con el futuro al que él le quiso hablar. Después serán nuestros hijos y, si la vista alcanza, los hijos de nuestros hijos hasta por diez generaciones. Está en nosotros, y en todos esos seres de los que apenas somos germen, jugar la partida por los valores literarios que Clavino buscó conservar para los impredecibles años y las centurias que vienen.

Ello nos confiere cierta responsabilidad como lectores, críticos o escritores. Y, sin embargo, ninguna de ellas me parece realmente relevante, salvo en un contexto instrumental. Me gustaría decir que ello nos otorga, en realidad, una responsabilidad mayúscula como seres humanos. Me explico: Oscar Wilde se ufanaba, en el cénit de su decadencia, de haber cambiado los colores con que los hombres miraban las cosas. ¿Serán los valores de Calvino capaces de cambiar el mundo en que los hombres viven su existencia?

De las seis propuestas de Italo Calvino para el próximo milenio, quisiera centrarme en una. No porque excluya las demás, sino porque con el tiempo la he sentido cada día más crucial. Más ligada a mi preocupación por la existencia humana y la eventual posibilidad de su belleza. Hablo de la primera de ellas: la levedad.

> En ciertos momento me parecía que el mundo se iba volviendo de piedra: una lenta petrificación, más o

> menos avanzada según las personas y los lugares, pero de la que no se salva ningún aspecto de la vida. Era como si nadie pudiera esquivar la mirada inexorable de Medusa.[1]

Ha cesado ya esa mirada? ¿Somos hoy más leves que antes? No lo creo. A pesar de que la puerta está más abierta y delante de nuestros ojos está un milenio para ser imaginado, ¿dónde están las fantasías? ¿dónde yacen esos fantasmas que habitarán las alcobas del futuro y que hoy deben recorrer los corredores de nuestro espíritu? ¿Por qué no vemos los pétalos, los suspiros, el rocío con que unos ojos de mañana evocarán el amor?

No tengo respuestas. Pero quiero hacer mío el valor que Calvino atribuye a sus propios textos: la supresión del peso, la ligereza de Perseo, para oponerla a la pesadez de la vida. Pero no quiero conformarme con eso. Calvino lo suguiere apenas:

> Antes de ser codificadas por los inquisidores, estas visiones (el vuelo de las brujas en una escoba o en una brizna de paja) formaban parte de lo imaginario popular o, digamos, de lo vivido.[2]

La defensa que Italo Calvino hace de la levedad como valor literario, me parece que es mucho más que eso. Es una defensa de la fantasía y de la imaginación como verdadera expresión de la vida, como aquello que es constitutivo del vivir mismo.

Hoy se repara más en que el *Fausto*, en particular las obras populares de títeres y el inmortal texto de Marlow, son un panfleto contra el humanismo italiano. Pero habría que hacer énfasis en que se trata, en realidad, de un panfleto contra las imágenes fantásticas, contra los fantasmas, contra la fantasía misma, que condena la cultura de la Reforma, por encontrarla ligada al erotismo y, por ende, con las poderosas fuerzas del demonio.

Escribe Ioan P. Couliano en *Eros and magic in the Renaissance*:

> La más perfecta expresión de la Reforma es la leyenda del Fausto, que contiene todas las características ideológicas [de ésta...]: censura de lo imaginario; la culpabilidad

[1] Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 16.
[2] *Ibid.*, p. 39.

> intrínseca de la naturaleza y su principal instrumento, la mujer [...].[3]

De hecho, para el propio Couliano, a nivel personal, la Reforma "produjo todas nuestras neurosis crónicas, que son el resultado de la completa unilateralidad de la orientación cultural de la Reforma y de su negación de los cimientos principales de lo imaginario."[4]

Por ello vale la pena preguntarse ¿cómo se vivía la vida antes de la Reforma? ¿Cuál era el lugar que ocupaban los fantasmas que condenaron a Fausto? ¿Qué había más allá de la pesada existencia con que cargamos hoy?

Calvino los sabe y lo intuye: son los átomos de Lucrecio, las metamorfosis de Ovidio. Pero más aún, son los espíritus que percibe y escucha en los sonetos de Cavalcanti y que caracteriza como levísimos, móviles y condensadores de información.

Hoy los espíritus nos resultan chocantes. Acostumbrados a hablar de descargas eléctricas y sustancias químicas, hemos dejado de entender el valor de esos corpúsculos audaces que escapan a través del suspiro para aligerar el peso del corazón del hombre. Hubo un tiempo, sin embargo, en que esos espíritus eran el vehículo que transformaba las percepciones sensibles en objeto del pensamiento, y a éste en materia de la sensibilidad. Punto de encuentro, lugar de entrecruzamientos, en los espíritus yacía la vida misma. La vida, tal y como era vivida.

Me gustaría examinar cuál era la natural las funciones atribuidas durante el Renacimiento al *spirito peregrino* por el que el alma asciende al paraíso en el soneto "Oltre la sphera que piú largo gira" de la *Vita nova* de Dante. Porque ese *spirito* no es una invención sólo de poetas, sino también de médicos y filósofos, que en sí mismo comprende todo un modo de entender la existencia, de experimentarla y de vivirla. Es, si se puede, un ejemplo ético de la levedad literaria que nos pide conservar Calvino, la síntesis de quienes buscaron una vida levísima, atendiendo al olor de las flores, los colores de las cosas, la disposición de las estrellas del cielo.

[3] Ioan P. Couliano, *Eros and magic in the renaissance*, p. 214. Las traducciones de los textos en inglés son mías.
[4] *Ibid.*, p. 222.

Comencemos por entenderlo en su consistencia física: los espíritus, una pluralidad como los átomos de Demócrito y Epicuro, son, según los médicos y filósofos del Medievo y el Renacimiento, producto del vapor de la sangre.[5] De ahí que Marsilio Ficino diga que los espíritus son casi cuerpo, casi alma.[6] A estos cuerpos sutilísimos que recorren todo el organismo, se les atribuía en el Renacimiento las funciones que Aristóteles asignaba al alma animal: el sentido, la imaginación, la fantasía y la memoria.

Me centraré en dos de esas funciones, la imaginación y la fantasía, porque es donde se concentra el aligeramiento de la existencia: la imaginación es la facultad en la que se produce la sustracción del cuerpo y, por ende, del peso de las cosas. La fantasía, a su vez, es donde las imágenes sin peso son organizadas a voluntad para darles un valor y un sentido, es aquella facultad con que harto de la pesadez de lo humano, Italo Calvino podía cambiar de enfoque, mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y verificación.[7] Permítanme ser más específico: para Ficino, por ejemplo, el sentido únicamente percibe las cosas cuando están presentes. Es decir, cuando su peso es palpable a los sentidos exteriores. Pero, una vez que han desaparecido de la percepción, la imaginación transforma ese peso en imágenes: *imago* es el término que utiliza Ficino para referirse al producto de la imaginación. Estas *imagines*, ligerísimas de peso y dinámicas que recorren todo el cuerpo a través de los espíritus, son la materia de la memoria y de la fantasía. La primera las conserva y archiva en perfecto orden, tal y como fueron adquiridas por la imaginación. La fantasía, en cambio, las utiliza libremente para dar cuerpo a los fantasmas, aún más sutiles porque están conformados por fragmentos de imágenes ordenadas a partir del capricho de la libre voluntad del hombre.

Para que sirvan a la memoria y a la fantasía por igual, no obstante haber eliminado el peso del cuerpo, la imaginación forma las imágenes respetando la dimensión del espacio y el orden temporal en que se formaron. Eso es lo que, con fidelidad, trata de conservar la memoria, pero que la fantasía sustrae para ser libre, generosa, creativa. Si la imaginación es como el espejo a través

[5] *Cf.* Robert Klein. "Spiritu peregrino" en *La forma y lo inteligible*, p. 41.
[6] *Cf.* Marsilio Ficino, *Sobre el amor*, p. 115.
[7] *Cf.* I. Calvino, *op. cit*, p. 32.

del cual Perseo puede mirar, sin petrificarse, a la Medusa, la fantasía es el lugar de donde aparece todo aquello de lo que se vale Perseo para ser un héroe: las sandalias aladas, Pegaso, la virtud para petrificar a los enemigos, los corales en que se convierte la sangre derramada de Medusa según Ovidio.[8]

Deseo ahora profundizar un poco más en esta idea. Para el Renacimiento en general, era esencial que la fantasía estuviera ligada a la voluntad libre del hombre. De todas las facultades de los espirítus, ésta era la única que operaba con absoluta libertad.[9] Capaz de combinar entre sí las imágenes más dispares, la fantasía operaba fuera de las restricciones del resto de las funciones sensibles de los espíritus. Esta características la convertía en el reflejo privilegiado del carácter de cada persona, porque mostraba la forma en que cada individuo se representaba a sí mismo el mundo. De hecho, el concepto de "aire", que hoy todavía utilizamos para decir que alguien posee un "aire de familia", remitía en parte, durante el Renacimiento, a la carga fantástica de los espíritus que formaba parte de la herencia que los padres, a través del semen y la gestación, dan a los hijos. Pero el hecho de que la fantasía se vinculara con la voluntad libre la hermanaba también con la prudencia, una derivación del concepto de la *frónesis* aristotélica,[10] que más que una entidad racional, apuntaba hacia la práctica de la evaluación necesaria, ante las circunstancias exteriores y la condición de uno mismo, a fin de establecer el contenido correcto del término medio.

Así entendida, la prudencia es una suerte de disciplina y ascesis de la fantasía. Era el juicio de la sensibilidad, cultivado con la finalidad de sustraer los fantasmas de los espíritus al libre capricho de la voluntad y de los deseos, y dirigirlos hacia el más alto valor: la belleza, la más leve de todas las cosas, que resplandece en los cuerpos, según Ficino, como orden, modo y hermosura, pero que no es sino "una cierta gracia, vivaz y espiritual",[11] que sólo se percibe y se manifiesta a través de la fantasía.

Era de tal importancia de la fantasía para los hombres del Renacimiento como Ficino, Agrippa y Bruno, que se ocupaban de cómo alimentarla en el plano físico, pues no olvidemos que

[8] *Cf.* I. Calvino, *Sei propuestas para el próximo milenio*, p. 38.
[9] *Cf.* David Summers, *El juicio de la sensibilidad*, p. 165.
[10] *Idem.*
[11] M. Ficino, *Sobre el amor*, p. 89.

forma parte de los espíritus que son corpúsculos emanados de la sangre, pero también en el plano espiritual. En *De vita*, Ficino se ocupa de los colores, los olores, los sonidos de la fantasía y las imágenes que ayudan a esa ascesis de la fantasía para embellecer el alma. Rescato de este texto de Ficino un ejemplo de cómo construir un talismán:

> Para obtener una vida larga y feliz, ellos [los antiguos] hacían una imagen de Júpiter en una piedra clara o blanca. Éste era un hombre coronado, sentado sobre un águila o un dragón, vestido con un hábito amarillo, hecho en la hora de Júpiter cuando él está, afortunadamente, ascendiendo en su exaltación.[12]

Tratemos ahora de entender cómo es que este talisman podía colaborar en la obtención de una vida efectivamente larga y feliz. ¿Cuál era la influencia positiva en quien lo construye y lo porta? ¿De qué manera podía cobrar cuerpo y, digamos, consistencia y peso en la existencia de la persona?

No nos sorprendamos si descubrimos que su función no era la de concentrar las fuerzas positivas, o la de conjurar los poderes negativos. Porque no se perseguía a través del talismán canalizar los rayos cósmicos o modificar desde fuera los poderes que supuestamente rigen la vida de los hombres. El poder real del talismán, como el del olor del vino o la cadencia de un ritmo, es que ordenaba, según dice el *Picatrix* y el propio Ficino, la fantasía. Más simples que lo que se cree, menos misteriosos y supraterrenos, los talismanes eran piezas de evocación, al igual que lo son alguna tonada o el suave olor de los nísperos. Una evocación que era destinada a moderar, en un caso, el súbito desorden de nuestras fantasías, o a fortalecer, en otro, la luz de la belleza con que construimos la experiencia de nuestra vida.

Busco otra forma de expresar lo mismo. Los fantasmas que construimos con nuestra voluntad, libremente, nos sirven para asir lo que sentimos y lo que pensamos. Para traducir eso que se percibe en una reflexión y el resultado de ésta, en algo que seamos capaces de sentir. Si ello es así, el punto donde lo sentido se cruza con lo pensado, y a partir del cual podemos enunciar si el acto de amor fue placentero, o si tal decisión que hemos tomado ha sido

[12] M. Ficino, *Three Books on Life*, p. 337.

justa, o bien que la tarde ha sido cubierta de belleza, es la fantasía –y su estatuto ontológico, precisamente, es ése: fantástico, es decir, subjetivo, vinculado, pero a la vez autónomo del sentido y la razón. Si ello es así, toda imagen colabora, como un cristal de color a través del cual se mira, a cribar y orientar nuestra propia percepción del mundo y de nuestra propia existencia.

Por ejemplo, Júpiter. Júpiter es, en la astrología ficiniana: "El dios de la vida común, es la deidad que representa, sobre todo, aquellas cosas que mantienen la vida moderada, especialmente las leyes y el gobierno, el mantenimiento de la vida social y civil".[13]

Nuestro talismán en cuestión, entre otras cosas, muestra que, para alcanzar una vida larga y feliz, necesitamos ejercitar la moderación. Esa es la razón de la presencia de Júpiter coronado, pues su sola imagen, que como tal puede llegar hasta la fantasía, no sólo nos invita a considerar la moderación de la vida social, en oposición, por ejemplo, a la imagen de Saturno, que elogia el aislamiento y la senilidad, sino que induce a la fantasía, con su sola visión, a ceñirse a la moderación. Es decir, sirve a la vez de ejemplo y de estructura para nuestras fantasías.

Dado que los fantasmas son los elementos a partir de los cuales, según Ficino, se desata el proceso de reflexión, pero, simultáneamente, conforman la estructura del cuerpo –no olvidemos que son cuerpo, también– y el modo de evaluar el entorno, el que se induzca a la fantasía a la moderación, significa también que ello repercutirá en fantasmas más claros para la mente que reflexiona, y en moderación, no sólo del organismo todo –como sosiego– sino de la forma de comportarse de los hombres en la vida civil.

Alguno, quizás hacia sus adentros dirá: esto es charlatanería. Pero no. No despreciemos el poder que estos hombres atribuían a las imágenes, más incluso que a las voces y las palabras, que eran instrumentos para construir esas imágenes. Ficino, a quien le gustaba citar un ejemplo tomado de un pasaje del *De somnis* de Sinesio de Cirene, relataba el caso de una mujer embarazada cuya imaginación se hallaba fija en la imagen de un hombre que no coincidia, por supuesto, con la de su marido. Era tal su amor por el primero, que al final, la creatura nacida de su vientre se parecía más al objeto de su amor que a su esposo.

[13] Thomas Moore, *The Planet Within*, p. 175.

Lo que menos importa aquí es si la mujer ha sido adúltera: ésa es una razón de piedra, sólida y pesada, grosera, que simplemente condena. Otra forma de ver el mismo hecho es que ha sido la fantasía de su amor la que le ha dado el rostro de su amado al hijo. Y me pregunto: de no haber adulterio ¿no habrá una madre que vea en el hijo la imagen del amado y no del marido, aunque éste sea su padre? ¿No es posible, acaso, que las cosas cobren otra forma para hacernos más grata la existencia?

El mismo Ficino, en un pasaje de la *Teología platónica*, señala cómo la fantasía de Sócrates es capaz de apreciar la bondad y la belleza de Platón. Esta apreciación, todavía atada firmemente a la sensibilidad y la percepción, no corresponde a una aserción que acepte las categorías de falso o verdadero, porque se trata sólo de la expresión de algo que ha sido sentido por Sócrates. Aquí no se ha establecido aún, para Ficino, el vínculo con la universalidad de lo bueno y de lo humano,:simplemente, Sócrates fantasea que Platón es bueno y bello, y ello es suficiente para hacer grata la tarde que ambos pasen juntos.

Como en el caso de la mujer cuyo hijo tiene el rostro del amado y no del marido, la fantasía de Sócrates es suficiente para sustraer el peso de la realidad, y rodearnos con la capa mágica de la apreciación de lo bello-bueno. Esto no significa, ni por mucho, evasión –como hoy escuchamos en los gritos de alarma de aquellos que nos urgen a ser realistas, auténticos, coherentes, iguales siempre a nosotros mismos, y que carecen de fantasía.

No, no es evasión. En un sentido fuerte, tomar en cuenta la fantasía –la que es propia, la de cada uno de nosotros, aquella con que hoy nos decimos a nosotros: éste es un buen día, éste rostro me ilumina, éste es el perfume del amor– significa simplemente no ajustarse, no conformarse.

A diferencia del pensamiento adaptativo que hoy compartimos, el pensamiento de magos, filósofos, poetas y médicos del Renacimiento, se orientaba a la transformación, que parta de uno mismo, del modo en que contempla al mundo, la forma en que estructura sus fantasías, de alguna manera, lo que siente, lo que anhela, lo que puensa.

Cito de una carta que Marsilio Ficino envía a Piero Vanni, porque a un mismo tiempo nos retrata y nos enfrenta:

> Los hombes piden, todos los días a Dios cosas buenas, pero nunca piden que ellos hagan buen uso de ellas. Desean que la fortuna responda a sus deseos, pero no les importa que sus deseos respondan a la razón. Les gustaría que todos los muebles de su casa, hasta el más mínimo adorno, sean lo más bellos posible, pero casi nunca se interesan porque su alma sea bella. Diligentemente buscan remedios para todas las enfermedades del cuerpo, pero ignoran las enfermedades del alma. Ellos piensan que pueden estar en paz con los demás, cuando continuamente están en guerra con ellos mismos; porque siempre hay una batalla entre cuerpo y alma, entre sentidos y razón. Creen que pueden encontrar amigos sinceros, pero nadie se mantiene fiel a sí mismo [...] Ellos hacen piedras a semejanza de hombres y convierten a los hombres en piedra.
>
> Qué estado más penoso. Nosotros buscamos lo mejor en lo peor, lo alto en lo bajo, lo bueno en lo malo, el descanso en la actividad, la paz en la disensión, la plenitud en la penuria; en suma, la vida en la muerte.[14]

Con Calvino, buscamos la existencia en su peso.

Por todo ello, con estas reflexiones invito, como creo que lo haría el propio Italo Clavino, a ser Perseos. A aligerar el peso de su vida, soltar el fardo grosero de las penurias vanas, colocarse las sandalias aladas, subir a Pegaso, dejar que salgan la alas del alma que sirven para transportarse hacia la belleza. Emprendamos el vuelo.

Aunque hoy ya no creamos en esos curpúsculos que se llamaron espíritus, aunque no pensemos ya, nunca más, que salían de nuestro cuerpo en un suspiro, la fantasía aún esta ahí. No temamos a Fausto, no nos dejemos amedrentar, seamos un espíritu peregrino.

Bibliografía

CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez y César Palma. Siruela, Madrid, 1995.

[14] M. Ficino, *Meditation on the soul*, p. 38.

COULIANO, Ioan P., *Eros and magic*, trad. Margaret Cook. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
FICINO, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al "Banquete" de Platón*, trad. Mariapia Lamberti y José Luis Bernal. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
FICINO, Marsilio, *Three book on life*, trad. Carol V. Kaske y John R. Clark. New York, Medieval & Renaissance texts & studies, 1989.
FICINO, Marsilio, *Meditation on the soul*, trad. Members of School of Economic Science. Rochester, Inner Traditions International, 1997.
KLEIN, Robert, "Spirito peregrino" en *La forma y lo intelegible*, trad.Inés Ortega. Madrid, Taurus, 1990.
SUMMERS, David, *El juicio de la sensbilidad*, trad. José Miguel Esteban. Madrid, Tecnos, 1993.
MOORE,Thomas, *Planets within: the astrological psychology of Marsilio Ficino*. Marquette University Press, 1990.

La "máscara y el rostro" en las *Novelle per un anno* de Luigi Pirandello

MARIAPIA LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

A Jacqueline, in memoriam

Cuando murió, en 1936, dos años después de recibir el premio Nobel de Literatura, Luigi Pitrandello, que había ganado fama internacional imperecedera como dramaturgo y reformador del teatro, estaba cuidando la edición de todos los cuentos escritos durante su vida, los primeros de los cuales aparecieran a partir de 1909. Sus *novelle* debían, en la intención del autor, alcanzar el número de 365, para que el lector tuviera, según sus palabras, "una novella al giorno, per tutt'un anno". La obra se dividiría en 24 tomos, de los cuales ya habían aparecido 15; el número de los cuentos no superó los 240, y la muerte vino a interrumpir también la labor de corrección que Pirandello había emprendido con acuciosa minuciosidad.

La obra cuentística de Pirandello, opacada por el renombre teatral y por la difusión de sus novelas, ha sido tratada como obra "menor" por los analistas, y colocada en segundo plano respecto a las novelas y los dramas. El ambicioso proyecto de las *Novelle per un anno*, interrumpido por la muerte, ha aumentado la sensación de encontrarse frente a algo inconcluso, un acopio de esbozos: cuando en realidad se trata de un monumento literario que desafía al resto de la obra pirandelliana por profundidad y excelencia, en la que la capacidad creadora del autor alcanza límites asombrosos frente al reto de la variedad y la multiplicidad.

Las 240 *novelle* se pueden calar con diferentes sesgos. Se podrían clasificar por tipo social de los personajes, por región de pertenencia de éstos (una clasificación que incluye interesantes matices lingüísticos), por sexo y edad (aquí notable la casi ausencia de niños), por temática narrativa (la miseria, el adulterio, el suicidio, los perros...) o por un sesgo temático más abstracto, más amplio: los temas tan pirandellianos que conciernen las mil y

una forma en que se manifiesta la tragedia humana: el aislamento, la frustración, el escape en la locura... Clasificaciones que no se han hecho, o que sí se han hecho, pero que presentan a cada lector el reto de rehacerlas una y otra vez, descubriendo –redescubriendo– al infinito, uno de los mundos más completos y desolados de la literatura mundial: un verdadero tratado sobre la humanidad y sus miserias.

De los cuentos pirandellianos derivan sus grandes obras; o, si se prefiere, cada drama, cada novela, fue cuento antes de tomar la forma con la que se abriría paso en el gran mundo de las letras. "Tutto per bene", "La Signora Frola e il Signor Ponza, suo genero", "Pensaci, Giacomino!", "Lumíe di Sicilia", "Non è una cosa seria" son títulos de cuentos idénticos, o que nos remiten sin vacilación, a los de las obras teatrales que todos conocemos. Pero personajes o situaciones, y a veces escenas o diálogos enteros de las grandes obras teatrales o novelísticas, los encontramos en cuentos cuyo título no se presenta a primera vista con una clara analogía. Otro rastreo posible en esta infinita Comedia Humana.

La cala que nos interesa sugerir con este estudio, es la relativa al gran tema pirandelliano de la dualidad que impone al hombre una vida diferente de la que sus anhelos y su naturaleza más profunda quisieran. Pirandello definió tal dualidad como el contraste entre la máscara y el rostro. Luigi Pirandello fue un grandísimo dramaturgo, cuya originalidad revolucionó las concepciones dramáticas y escenográficas de nuestro siglo, porque consideraba el teatro la metáfora más pertinente de la vida. Émulo en esto de Calderón, el gran escenario real era para él la sociedad con sus tramoyas absurdas, polvorientas y agobiantes; la *persona*, un personaje obligado sin remuneración y sin posibilidad de cambio, a interpretar en continuación un incomprensible y desagradable papel, hasta el cierre final del gran telón de la nada. Los intentos de evasión de esta siniestra comedia son inútiles, y muy conocidos: Mattia Pascal encuentra el fracaso, como sabemos, en su intento de quitarse la máscara, y así otros personajes como el narrador de "Rimedio: la geografía" que se refugia en la imaginación de lo exótico, recordando la segura existencia de tierras lejanas cada vez que la vida lo ahoga. Para sustraerse a una realidad dolorosa o sofocante, estos seres se transforman en patéticos encarcelados que confunden la imaginación del escape con la libertad.

De allí que el suicidio –un tema tratado ampliamente en las *Novelle*, casi ausente en los dramas y en las narraciones de largo

vuelo, que prefieren una salida irónica a los dramas existenciales– se plantee como la única opción concreta de reconducirse a la verdadera esencia del yo. El suicidio es reprobable en la medida en que, en el teatro, no se perdona al actor que a la mitad de un acto se quita maquillaje y vestuario, asume su verdadera personalidad y se va del escenario, antes de decir su último parlamento. Pirandello condena siempre todo lo que la sociedad –el teatro del mundo– condena; pero al mismo tiempo ahonda en el sentido último de rescate y liberación que encierra el gesto de la suprema autonomía.

Mueren suicidas las mujeres que encuentran de improviso su femineidad, oprimida y negada en obsequio a las inexplicables leyes de la decencia social, funesto ciclorama que condiciona todo movimiento escénico, toda expresión corporal. Así terminan las heroínas de "Scialle nero" e "Il viaggio", acaso dos de los cuentos más famosos. Pero, a la inversa, se suicida –viviendo– también la joven y vivaz viuda protagonista de "La rosa", al renunciar, desechando la simbólica flor, a su vida de mujer. Se suicida el hombre de "Il dovere del medico" que, sobreviviendo a las heridas mortales que le ha infligido el marido de su amante, que en el mismo duelo perdió la vida, se da cuenta que su palingénesis vital y amorosa con su propia mujer, propiciada por la cercanía de la muerte, deberá de concluirse áridamente frente a un tribunal y en la cárcel. El médico cumple la obligación impuesta por su máscara, la de salvar con todos los cuidados una vida destinada a perderse; y el dueño de esa vida recobra su autencticidad y dignidad renunciando a ella.

Y hay suicidas concientes, que arrastran consigo en la muerte libertadora, a otras criaturas demasiado débiles para arrancarse la máscara por voluntad propia, como el joven protagonista de "Insieme", que se quita la vida con el pequeño hermanastro que el padre natural viene en nombre de la ley a arrebatar a su amor y a su esforzado sacrificio.

Pero no todos los personajes pirandellianos buscan el escape de los dogales de la vida saliendo de escena antes del final de la comedia. Hay cárceles de las que no puede fugarse ningún Edmond Dantès. Una de ellas es el cuerpo. Son innumerables los personajes del gran teatro del mundo pirandelliano a los que el director de escena dio un vestuario lóbrego, desgarbado, fuera de su medida, desacorde en extremo del carácter que el actor quisiera interpretar. Son hombres y mujeres feos, grotescos (sólo

las mujeres, eso sí, salen en ocasiones de la pluma piranedelliana hermosísimas, irrealmente bellas), deformes, o sencillamente envejecidos, afeados por los años, cuyos delicados sentimientos contrastan dolorosamente con un cuerpo que los desmiente y al cabo no los deja expresarse.

En "Prima notte", Don Lisi, el viudo guardián del cementerio que espera su joven y renuente segunda esposa Marastella, habitada por el recuerdo de un amor muerto, examina sin piedad su aspecto físico:

> Aveva coscienza che la sua persona triste, invecchiata, imbruttita, non poteva ispirare alla sposa nè affetto nè confidenza: si sentiva anche lui il cuore pieno di lagrime.[1]

Y es acaso esta lúcida conciencia que sugiere al hombre el gesto de suprema piedad de indicar discretamente a la joven novia la tumba del hombre amado, para que allí llore su desolación, mientras él llama entre lágrimas el nombre de su esposa difunta, frente a otra sepultura.

En otro cuento, "Se...", el tema central es el destino, la casualidad mezquina que altera el curso de la vida y desbarata sueños y proyectos (el gran tema de las primeras novelas de Pirandello, *L'esclusa* e *Il turno*). Pero aquí también se evidencia la prisión del cuerpo, el desgaste inevitable de la edad. Valdoggi no reconoce el antiguo compañero de armas:

> Era un uomo sui quarant'anni, vestito di nero, coi capelli e i baffetti rossicci, radi, spioventi, la faccia pallida e gli occhi tra il verde e il grigio, torbidi e ammaccati.[2]

El hombre sabe de su cambiado aspecto –metáfora de una vida vivida a contracorriente de sueños y proyectos–, y estimula al amigo desmemoriado para que externe su decepción:

> –Proprio io... cosí! Irriconoscibile è vero?
> –No... non dico... Ma t'immaginavo...

[1] Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, "Prima Notte", p. 34. Todas las citas están tomadas de la edición completa de Mondadori, 1937, 5ª ed. 1939, en dos tomos. Se indicará en lo sucesivo sólo el título del cuento, el tomo y la página.

[2] "Se...", vol.. I, p. 156.

> –Di', di', come m'immaginavi?– lo interruppe subito il Griffi; e, quasi spinto da un'ansia strana, con moto repentino gli s'accostò, battendo piú e piú volte di seguito le palpebre e tenendosi le mani, come per reprimer la smania. –M'immaginavi? Eh, certo... di', di'... come?[3]

La máscara –el cuerpo– ya no corresponde al rostro, al verdadero ser hecho de anhelos, desesperaciones, vivencias interiores elevadas y sutiles.

En "Rimedio: la geografia", el narrador hace sus tristes consideraciones sobre el efecto de la degradación física en el afecto de los nietos hacia la abuela, su vieja madre moribunda, a la que asiste con resignada devoción, sacrificando su vida:

> Ma sapete com'è? Il tempo della nonnina, della cara nonnina era finito da un pezzo. S'era guastato per i nipotini il giocattolo della cara nonnina, da che l'avevano veduta, dopo l'operazione della cateratta, con un occhio grosso e vano nella concavità di vetro degli occhiali; e l'altro piccolo. A presentare una nonnina cosí non c'era più niente di bello. E a poco a poco era divenuta anche sorda come una pietra, la povera nonnina; aveva ottantacinque anni e non capiva più niente: una balla di carne che ansimava e si reggeva appena, pesante e traballante; e obbligava a cure, per cui ci voleva un'adorazione come la mia, a vincer la pena e il ribrezzo che costavano.[4]

Es singular cómo para Pirandello la abudancia del cuerpo va del paso con el agobio del alma. Como si la sensación del encierro fuera más sensible cuanto más espesas las paredes del calabozo.

En "Marsina stretta", un cuento que se hizo famoso también por la magistral interpretación cinematográfica de Aldo Fabrizi, el Profesor Gori, gracias a la irritación que le provoca la incomodidad de un traje de etiqueta que no tiene sus medidas, encuentra la fuerza de ánimo para oponerse a las convenciones y al ¿qué dirán? de una familia aburguesada, para imponer la celebración de las bodas entre el señorito viudo, sometido a la madre, y la joven pobre, su pupila, a la que se le muere la madre juso en el día de su boda, poniendo en entredicho la celebración

[3] *Ibid.*, p. 157.

[4] "Rimedio: la geografia", vol. I, p. 167.

de la misma. Las causantes miserables de las grandes y magnánimas empresas: uno de los grandes temas pirandellianos. Pero en "Marsina stretta" la magnanimidad que reside en la naturaleza profunda del pacífico Prof. Gori, está ahogada, grotescamente enmascarada por un cuerpo que no se le corresponde:

> Già il solo pensiero, che una cosa di cosí poco conto potesse mettere in orgasmo un animo come il suo, alieno da tutte le frivolezze e oppresso da tante gravi cure intellettuali, bastava a irritarlo. L'irritazione poi gli cresceva, considerando che con questo suo animo, potes-se prestarsi a indossar quell'abito prescritto da una sciocca consuetudine per certe rappresentazioni di gala con cui la vita s'illude d'offrire a se stessa una festa o un divertimento.
>
> E poi, Dio mio, con quel corpaccio d'ippopotamo, di bestiaccia antidiluviana...[5]

Sin aquel cuerpo despropositado, ajeno, contrastante con la sensible delicadeza de su ánimo, ni el *jaquet* le hubiera quedado apretado, ni la manga se le hubiera descosido, provocando su estimulante y benéfica iritación:

> ...si mise a considerare che dopotutto, egli doveva solo alla manica di quella marsina stretta la bella vittoria riportata quel giorno sul destino, perché, se quella marsina, con la manica scucita sotto l'ascella, non gli avesse suscitato tanta irritazione, egli, nella consueta ampiezza dei suoi comodi e logori abiti giornalieri, di fronte alla sciagura di qella morte improvvisa, si sarebbe abbandonato senz'altro, come un imbecille, alla commozione, a un inerte rimpianto della sorte infelice de quella povera fanciulla. Fuori della grazia di Dio per quella marsina stretta, aveva invece trovato, nell'irritazione, l'animo e la forza di ribellarvisi e di trionfarne.[6]

Hay, sin embargo, seres para los que la fealdad alcanza el nivel de la deformidad sin remedio, una condena que condiciona toda

[5] "Marsina stretta", vol. I, p. 1072.
[6] *Ibid.*, p. 1085.

su vida. En "I tre pensieri della sbiobbina", Clementina ha sido víctima de una fuerza oscura, incontrolable y maligna:

> Bene, fino a nove anni: nata bene, cresciuta bene.
>
> A nove anni, come se il destino avesse teso dall'ombra una manaccia invisibile e gliel'avesse imposta sul capo: –*Fin qua!*–, Clementina, tutt'a un tratto, aveva fatto il groppo. Là, a poco più d'un metro da terra. [...]
>
> Bravi! Farlo intendere alle gambe, adesso, al busto di Clementina che non si doveva più crescere! Busto e gambe, dacchè, nascendo, ci s'erano messi, avevano voluto crescer per forza, senza sentir ragione. Non potendo per lungo, sotto l'orribile violenza di quella manaccia che schiacciava, s'erano ostinati a crescere di traverso. sbieche, le gambe; il busto, aggobbito, davanti e dietro. Pur di crescere...[7]

También los árboles, dice Pirandello, crecen a veces torcidos; pero, agrega, los otros árboles no se mofan de ellos, los pajaros no rehúsan habitar sus ramas. Y el árbol no tiene "ojos para ver, corazón para sentir, mente para pensar"; pero, sobre todo,

> ...l'alberello infine non deve fare all'amore, perchè fiorisce a maggio, da sé, naturalmente, cosí tutto storpio com'è, e darà in autunno i suoi frutti; mentre una povera sbiobbina...[8]

He aquí el desgarramiento. El amor toca a la puerta: "Hay un joven, un hermoso joven rubio, de larga cabellera y corta barba nazarena, sentado a la ventana de la casa de enfrente, los codos apoyados al barandal y la cabeza entre las manos". La mira, se miran. No puede ser, piensa Clementina, no me mira a mí. Luego piensa: no sabrá bien cómo estoy hecha. Clementina sabe que tiene que renunciar:

> E, per essere lasciata in pace, la povera sbiobbina imma-gina d'un tratto questo espediente: accosta un tavolino alla finestra, prende uno strofinaccio e poi, con l'ajuto di una seggiola, monta a gran fatica sul tavolino, là, in piedi, come

[7] "I tre pensieri della sbiobbina", vol. I, p. 431.
[8] *Idem.*

per pulire con quello strofinaccio i vetri della finestra. Cosí egli la vedrà bene![9]

Suicidio éste también, bajo la férula de una ley más inflexible que la de la decencia social, que obliga la joven viuda Lucietta de "La rosa" a desechar con la flor, para siempre, su femineidad.

Para otros, la deformidad, o más bien lo grotesco de un cuerpo fuera de proporción, es asumida como una fatalidad casi alegre, para cuya aceptación no hace falta recurrir a la irracional fe en Dios que rige a Clementina. En "Un matrimonio ideale", Margherita crece en altura y tamaño en forma despropositada:

> Perchè non era soltanto l'altezza; o piuttosto, l'altezza per se stessa forse non avrebbe tanto avventato, se non l'avesse resa spettacolosa la corpulenza immane, il volume delle guance e dei due menti e del seno e dei fianchi poderosi.[10]

El cuerpo no se corresponde al alma, la máscara grotesca esconde un rostro espiritual sensible y doliente:

> Nell'esuberanza di tanta carne si aprivano però, come smarriti, due occhi limpidi e chiari, da bambina, che facevano pena a un tempo e paura. Quella pena stessa, quella stessa paura, che forse doveva provare l'anima di lei per il proprio corpo cosí enormemente cresciuto. A mano a mano che questo era cresciuto fino ad assumere quelle proporzioni mostruose, l'anima atterrita si doveva certo esser fatta dentro di lei piccina piccina, con certe voglie timide e angosciose di toccare le piccole cose gentili e delicate, ma pur non osando toccarle per non vederle quasi sparire al contatto delle schiaccianti mani.[11]

La enormidad de ese cuerpo que esconde y ahoga el alma delicada, es definido, por el narrador del extraño caso, amigo del padre de la creatura abnorme, *una sciagura senza rimedio*, un

[9] *Ibid.*, p. 435.
[10] "Un matrimonio ideale", vol, I, p. 1130.
[11] *Idem.*

desastre o desventura sin remedio. La palabra *sciagura* se repite una y otra vez: fatalidad, destino, *dis-astro*: estrellas adversas. La joven acepta un matrimonio grotesco con un hombre diminuto e igualmente desfasato respecto a su cuerpo. Ambos, y aquí está el punto de contacto y el rescate, ríen, ríen desmedidamente de sus cuerpos fuera de medida, y de la pareja dispareja que forman, casi por apuesta, con éxito de duración y prole por demás irónicamente envidiable.

Una máscara absurda impone también la enfermedad, como al hombre-lobo de "Male di luna", que cada mes, durante la primera noche de luna llena, sufre de ataques que lo vuelven temible y repugnante. Batà sabe que su mal le granjea insultos, desprecios, repudio, violencia. Y los soporta con mansedumbre, con resignada conciencia:

> Batà ascoltò a capo chino minacce e vituperii. Gli toccavano: era in colpa; aveva nascosto il suo male. Lo aveva nascosto, perchè nessuna donna se lo sarebbe preso, se egli lo avesse confessato avanti.[12]

El imperio del cuerpo sobre el alma, de la mascara ineludible sobre el rostro que nunca logra revelarse e su integridad, es más fuerte en la mujer. El mismo don de la belleza condiciona fatalmente algunas de estas figuras femeninas a la tentación, al "pecado"; este don que luego la sociedad será muy presta a cobrar con inhumanos castigos, resulta a veces una máscara que no corresponde al recato o a la serena castidad del ánimo. La protagonista de "Scialle nero" se sustrae con el suicidio al segundo intento de acercamiento amoroso del joven que ha abusado de ella a los 39 años, con quien la han casado a la fuerza en obsequio a las absurdas "reglas" sociales. La primera imagen que Pirandello nos da de ella recuerda los casos de almas gentiles prisioneras de un cuerpo macizo, vulgar. El padecimiento de un embarazo angustioso por la vergüenza de la deshonra, el mal parto y la pérdida del fruto de la dispareja unión, le han devuelto, con la delgadez, una belleza rarefacta, que el autor no describe, pero nos deja intuir:

[12] "Male di luna", vol. I, p. 1224.

Eleonora aveva appoggiato il capo al tronco dell'olivo. Dallo scialle nero tirato sul capo si scopriva soltanto il volto, che pareva anche più pallido.

–Che fai?– le domandó Gerlando. –Mi sembri una Madonna Addolorata.

–Guardavo...– gli rispose lei, con un sospiro, socchiudendo gli occhi.

Ma lui riprese:

–Se vedessi come.. come stai bene cosí, con codesto scialle nero...[13]

El cuerpo de la mujer encierra misterios tan fuertes e irrefrenables como la violencia de un temblor. Las tres monjas ultrajadas en su misión de ultramar, protagonistas de "Ignare", sienten mutaciones y emociones incomprensibles en sus cuerpos, castos por decisión o vocación, que se preparan, sin que ellas lo sepan, a una maternidad abominable. La muerte y la locura coronan el destino de dos de ellas, y la tercera se sume en una apática resignación.[14]

El hilo conductor de la lucha, el contraste entre la máscara corporal y el rostro espiritual, para una relectura de las *Novelle per un anno*, es tal vez uno de los más dolorosos. Pirandello conoce el desconcierto que nos provoca la contemplacion de los casos que nos presenta, porque es el mismo, doloroso, que él prueba frente a la contemplación de la vida, en la que se alternan casos reales que aventajan con mucho toda ficción. Él mismo nos informa que nada inventa, que sólo acepta y selecciona lo que la realidad le ofrece; que sus personajes acuden cada domingo en la mañana a su despacho, en busca de autor, para una audiencia en la que él decide si serán o no protagonistas de sus futuros cuentos, dramas o novelas:

M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia.

Non so perché, di solito accorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare.[15]

[13] "Scialle nero", vol I, p. 26.
[14] "Ignare", Vol. II, p. 468-477.
[15] "La tragedia di un personaggio", vol. I, p. 648.

Bibliografía

PIRANDELLO, Luigi, *Novelle per un anno*. Milano, Mondadori, 1939[5], 2 voll.

Dino Buzzati entre lo fantástico y lo simbólico

DULCE MARÍA ZÚÑIGA
Universidad de Guadalajara

Dino Buzzati (1906-1972) es un escritor que tuvo la valentía de practicar la literatura fantástica en una época en la que esa elección, en Italia, hubiera podido significarle no sólo impopularidad, sino repudio por parte de la inmensa mayoría de lectores que aplaudían y llevaban en andas a los escritores neorrealistas. Es considerado, en el ámbito nacional, como un escritor "atípico y paradójico", confinado a una relativa marginalidad en compañía de otro excéntrico-metafísico, Tommaso Landolfi.

Buzzati quiso ir hasta el final del desafío que él mismo se impuso al incursionar en los caminos principales del género fantástico. Llegó a una gama de resultados verdaderamente sorprendentes por su variedad, eficacia y valor experimental. Publicó sus libros más reconocidos entre 1940 y 1954, años cruciales en la historia de Europa. Su novela *El desierto de los Tártaros* apareció el 9 de junio de 1940, la víspera de la declaración de guerra hecha por Mussolini desde el famoso balcón de la Plaza Venecia en Roma.

La voz del escritor nacido en la pequeña ciudad de Belluno –aunque su trascendencia sea mundial y seduzca a los espíritus más atentos y reflexivos– resonó como nota desafinada al describir una fortaleza donde no se disparaban cañones desde tiempos inmemoriales y en la que toda actividad estaba regida por la espera de un enemigo que no tenía nombre ni rostro.

La novela tampoco estuvo en sintonía con el tiempo de la reconstrucción una vez terminada la segunda guerra mundial. Quienes regresaban de los campos de batalla, de prisión o de las zonas apartadas donde se protegían de los bombardeos, estaban buscando otra palabra que reflejara su realidad. Ellos no se identificaban con los personajes de *El desierto de los Tártaros*; preferían *Hombres y no* (1945) de Vittorini, *Cristo se detuvo en Éboli*

(1945) de Carlo Levi, *El camarada* (1947) de Pavese, *Crónica de los amantes pobres* (1947) de Pratolini. Era difícil, en esos tiempos de emergencia, escuchar la voz de un escritor que, ciertamente, denuncia las injusticias del mundo, pero no cree en la posibilidad de cambiarlo y quiere que el hombre asuma sus responsabilidades sociales, enfrente su propia conciencia e incluso acepte las imposiciones de su destino sobrenatural.

La perspectiva de la escritura fantástica implica un distanciamiento, una fractura en relación con lo real, y cuando esa realidad es tan fuerte –Italia devastada– el lector exige al autor que la aborde directamente, con vigor y agresividad, no de forma tangencial y oblicua.

En definitiva, Buzzati no sedujo a sus contemporáneos a la vez porque no era un escritor "comprometido" y porque privilegiaba la visión fantástica sobre la realista. En cuanto a lo primero, se podría argumentar que en arte los juicios no se fundan en criterios ideológicos; aunque no se puede negar que la tendencia de Buzzati a proyectar la dimensión humana a un plano existencial y metafísico más que en lo político y social, lo sitúa a contracorriente; la indiferencia de cierta crítica –o incluso la condena– es de alguna manera comprensible. Menos comprensible es que se le haya condenado por ser un escritor de historias fantásticas: no se justifica ni del punto de vista teórico ni del histórico. En efecto, basta un poco de reflexión y de objetividad para aceptar que, al menos en teoría, es posible que la literatura fantástica tenga entre sus funciones denunciar situaciones nefastas sociales y políticas. Cuando Buzzati desarrolla un tema de esa naturaleza (ciertamente no es frecuente pero sí muy significativo), se ve bien hasta qué punto el registro surreal y alegórico no constituye un obstáculo para trazar y revelar algunas aberraciones sociales. La sátira que hace de las actitudes de los aristócratas o de los burgueses, su infatigable crítica de la insondable mezquindad de muchos personajes que llegan hasta la cima de la escala social, se vuelven más eficaces cuando narrativamente se les trata en forma emblemática y a veces hasta fabulística, no como *récit-verité* (que muchas veces arriesga convertirse en panfleto). Como subraya Yves Panafieu,[1] ya en *El secreto del bosque viejo* (1935) se articula

[1] Yves Panafieu es uno de los estudiosos más asiduos y notables de la obra de Buzzati. Es su traductor al francés y editor de algunos de sus

una reflexión sobre la problemática del poder pervertido y desviado que encarna el coronel Procolo. Esa primera novela es también una crítica severa a las relaciones jerárquicas de dominación-sujeción que oponen y enfrentan a los personajes.

Es preciso recordar que Buzzati tuvo ocasión de practicar la escritura "objetiva": durante 44 años (1928-1972) trabajó en la redacción del diario milanés *Il Corriere della Sera*. Entre muchas otras actividades periodísticas, fue corresponsal de guerra en Etiopía en 1939; del '40 al '42, estuvo como enviado especial en la marina reportando las batallas del Cabo Teulada y del Cabo Matapán. Sus reportajes de esa época están escritos en forma ambigua, con metáforas y reminiscencias míticas y mitológicas que revelan en clave lo que realmente sucedía, para evitar que fueran modificados por la severa –aunque miope– censura fascista..

Uno de los periodos más dolorosos de la historia reciente de Italia es sin duda la ocupación alemana (1943-1945). Esa ocupación, y la formación de la república fascista de Saló, gobernada por Mussolini y protegida por Hitler, desató en el norte de Italia una guerra civil sangrienta, terrible fractura que implicó el final de las ilusiones del *Risorgimento* forjadas por la Unidad Nacional que había durado unas pocas décadas. Milán estaba en el ojo del huracán y se convirtió en punto estratégico de la feroz organización nazi. Muchos soldados desertaron de las filas fascistas para agruparse en la Resistencia, varios periodistas empleados del *Corriere* dejaron sus puestos para internarse en las montañas y pelear. Buzzati (quien se había ganado el grado de teniente y medalla al valor por haber acompañado a la caballería imperialista mussoliniana en un asalto peligroso), permaneció en su lugar. Se le criticó por haberse quedado en la fortaleza de la Via Solferino, protegido detrás de sus barrotes. Y sin embargo, aunque sin firmarlos, publicó dos artículos en *Il Corriere della Sera* que contradecían su actitud supuestamente cobarde: uno celebraba la caída de Mussolini y el otro el armisticio del 8 de

libros. Fundó en 1976 en París, junto con Yves Frontenac y Michel Suffran, la Asociación Internacional de Amigos de Dino Buzzati, a la que se unió poco después Marie-Hélène Caspar. En 1988 Nella Giannetto y un grupo de investigadores de la Universidad de Feltre, en colaboración con la Asociación, constituyeron el fondo especial de Archivos de Dino Buzzati.

septiembre, que había significado la ruptura de la alianza de Italia con las potencias del Eje.

Buzzati, pues, tenía una doble mirada sobre las cosas: la del cronista y la del escritor de ficción, y a éstas habría que agregar la visión del artista plástico (Buzzati, como pintor, dejó obra notable, y como diseñador gráfico, hizo escuela en Italia). Con frecuencia, en su práctica artística, se difumina la línea de demarcación entre los hechos de la experiencia y su imaginación; el intercambio es continuo y reversible: realiza múltiples potencialidades jugando con la relación realidad-imaginación, en las que implica a los personajes y al lector. Cito una definición del "nuevo fantástico" de Jean-Baptiste Baronian muy acorde con la perspectiva buzzatiana:

> Lo fantástico es una fascinante escuela de la mirada: muestra lo que una percepción inmediata del hombre y del mundo es incapaz de mostrar; hace ver lo que en el hombre y en el mundo se relaciona con lo inasible, aprehende los pliegues y los rincones más discretos, más abismados en el ser, las trampas menos evidentes y más palpables de la realidad que nos circunda.[2]

La variedad de las soluciones expresivas que adopta nos hace pensar que Buzzati escribía siguiendo un programa de exploración de diferentes formas y posibilidades del relato fantástico que lo conducen a innovaciones audaces consistentes en hacer coincidir géneros "nobles" con géneros "vulgares", estilos académico y popular, recreación de mitos clásicos y modernidad desacralizadora.

En los cerca de cuarenta años que duró la práctica literaria de Buzzati, se hace visible un proceso evolutivo normal inherente al desarrollo intelectual del autor y la coexistencia de varias elecciones narrativas fundamentales que dan lugar a diversos tipos de relatos que presentan entre sí afinidades técnicas, simbólicas o temáticas.

Tomando en cuenta la manera como se expresa la relación entre el elemento fantástico y la apariencia de lo real –lo verosímil– se pueden distinguir cuatro grandes articulaciones:

[2] Jean Baptiste Baronian, *Le nouveau fantastique*, p. 76.

1. Relatos que desde el inicio se sitúan fuera de lo verosímil, de lo real, del mundo de la experiencia, que implementan su propia lógica espacio-temporal acorde con el "mundo secundario" en el que el lector se interna sin sobresaltos ni perplejidad (como en las fábulas)

2. Relatos que tienen un principio realista y en los que, en un momento dado, de manera natural y sin que los protagonistas se vean desorientados, se integra un personaje o una situación fantástica. Es un género más complicado que requiere de la maestría del autor para lograr que el lector se sorprenda, pero que a la vez crea en esas situaciones sin decir "eso no es cierto, es imposible". Estos textos deben suscitar en el lector el fenómeno que Coleridge llama la "suspension of disbelieve" (suspensión de la incredulidad);

3. Narraciones con inicio realista que ven surgir abruptamente el elemento fantástico. No hay en estos relatos ninguna orientación para el lector ni tampoco para algunos de los personajes, que de esa forma también reflejan el extrañamiento ante los eventos sobrenaturales, mientras que otros sí están implicados en ellos. En estos casos la complejidad es aún mayor y por lo tanto es más difícil lograr que el lector suspenda su incredulidad;

4. Relatos que no son estrictamente "fantásticos", sino que están fundados en lo absurdo, en paradojas, en improbabilidades. Presentan con frecuencia situaciones verosímiles que contienen elementos que rebasan los límites de lo posible en la experiencia, ya sea porque sus proporciones son exageradas o amplificadas hasta lo intolerable, o por una repetición demasiado insistente o bien una increíble acumulación de coincidencias en sí mismas verosímiles, pero que en conjunto provocan extrañamiento y duda.

Lo fantástico y su percepción en la obra de Buzzati son muy complejos. La frecuencia de aparición de los índices encargados de crear el "inquietante extrañamiento" varía según los textos. Esta frecuencia y la diversidad de los elementos portadores de angustia hacen de la obra de Buzzati un universo de signos, de presencias abrumadoras, un teatro de apariciones: dragones, "colombres", gotas de agua que suben las escaleras de un edificio, unas alas que se forman en una espalda femenina...

En ese sistema de signos de todo orden, ciertos objetos tienen un estatuto especial, ya sea por su animación singular, su antropomorfismo o bien porque su presencia inusitada indica lo sobrenatural. Éstos son temas y tratamientos pertenecientes al

género fantástico clásico; para confirmarlo, basta remitirse a obras de Poe, de Hoffmann, Maupassant, Wilde, Papini y de tantos otros. Esos objetos, por su animación fuera de lo ordinario, fuera de la norma, manifiestan una distancia con lo real imposible de aceptar por su incoherencia. Por ejemplo, es absurdo, para una mente "razonable" que las cosas tengan sentimientos o pasiones y que incluso puedan actuar por cuenta propia, que tengan una vida de apariencia humana (*Cf. El retrato oval*, de Poe, *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde, o *La mano del deshollado*, de Maupassant). Hay que admitir, en un convenio con la naturaleza del texto de ficción, que lo inanimado puede animarse y que lo inexistente puede existir.

¿Lo imposible puede verificarse? Sí, numerosos textos de Dino Buzzati lo muestran. Si consideramos los objetos en una acepción muy amplia, algunos de ellos se vuelven intermediarios entre nuestro mundo y el otro.[3]

Buzzati, en su ejercicio de la imaginación fantástica, lejos de apartarnos de la realidad nos hace penetrar en ella de forma profunda, en sus ángulos más recónditos y oscuros, a veces terroríficos: su rechazo al realismo no implica un rechazo a lo real. André Breton, en el *Manifiesto del surrealismo* (1924), afirmaba: "Lo que hay de admirable en lo fantástico, es que ya no hay fantasía, sólo lo real". Esta definición puede parecer excesiva, pero tiene el mérito de plantear el problema de lo fantástico en términos claros: lo fantástico no es lo anti-real, como algunos pudieran pretender, sino por el contrario, es la hiper-realidad. Su función –explorar el mundo– es altamente necesaria. Así, lo

[3] En el *corpus* de los relatos de Buzzati se destacan, por ejemplo, un abrigo ("El abrigo", 1960) cuya presencia provoca un efecto de extraña angustia e indica a una madre que su hijo ha muerto, y un saco ("El saco embrujado", 1966). A veces son objetos propiamente maravillosos: una alfombra voladora ("La alfombra voladora", 1971) o unas manzanas mágicas ("El granero", 1971). Otros pertenecen a la vida cotidiana: un teléfono ("Al hidrógeno" y "Huelga de teléfonos", 1966), un ascensor ("El ascensor", 1971) o una lámpara ("Espantosa venganza de un animal doméstico", póstumo, 1988). A esta breve lista habría que agregar objetos que prueban el contacto entre los personajes pertenecientes al mundo "real" y el submundo, como la piedra preciosa que los pescadores encuentran en la mano de Stefano, el protagonista de "El colombre" (1966), y el anillo que Orfi lleva en su mano cuando regresa de los Infiernos en *Poemas-burbujas* (1969).

fantástico buzzatiano puede definirse como una mentira (toda ficción lo es) que dice la verdad acerca de la crisis del hombre moderno y la inestabilidad del mundo contemporáneo que no responde a las expectativas del ser. Con frecuencia Buzzati expresó su decepción,[4] su inconformidad por no sentirse en su lugar en este mundo a veces "prosaico y vulgar"; que no comprende los deseos de un hombre que se rebela continuamente contra esa fatalidad.

Pero, decir la verdad sobre el mundo y el ser es "cosa dura" y por eso el escritor se involucró en una búsqueda –larga y peligrosa– que lo condujo por los territorios de lo fantástico para encontrar la solución que no le aportaban los seres reales. Su literatura tenía una finalidad:

> El objetivo principal de la literatura narrativa es proporcionar alegría al lector [...] debe, según yo, divertir y, si es posible, emocionar. Divertir en el sentido clásico, en el sentido etimológico de la palabra latina *divertere*, que significa "transportar fuera de", "distraer", escribir de manera que el hombre, cuando lea, olvide sus preocupaciones, las inquietudes de su existencia, y sea transportado a un universo fantástico o, al menos, a un universo diferente del suyo.[5]

Si el género fantástico fue utilizado por sus posibilidades de evasión, de distracción y de placer que ofrecía a la vez a Buzzati autor y a su lector potencial, fue también para el escritor un instrumento que le permitió poner en práctica técnicas narrativas que conciernen tanto a la enunciación como al enunciado. El discurso fantástico buzzatiano transmite un mensaje sin duda singular, pertinente e innovador: proclamar que la realidad es tan compleja y con frecuencia tan contradictoria que es ilusorio y vano intentar circunscribirla por medio de un discurso de tipo realista. El realismo buscó rendir la realidad limitándose a describirla. Buzzati propuso otra solución, un acercamiento

[4] Tal como se lee en numerosas cartas que dirige a su amigo Arturo Brambilla, publicadas en volumen *Lettere a Brambilla*, 1985.

[5] Dino Buzzati, *Mes déserts*, entrevista realizada por Yves Panafieu, p. 65. La traducción es mía.

simbólico y metafórico que, a mi parecer, está en la base de la escritura de la novela *El desierto de los Tártaros*.

La lectura de *El desierto de los Tártaros* se puede realizar en, al menos, dos niveles. El primero, la trama superficial, nos narra la vida del joven teniente Giovanni Drogo, su llegada a la Fortaleza Bastiani, los años que transcurren en espera de un enemigo que supuestamente llegaría por el desierto, hasta que sale de ahí ya anciano y sin haber jamás combatido. En el segundo, profundo, encontramos un juego de metáforas y símbolos que formulan una evocación polémica del clima asfixiante del fascismo. La configuración del tiempo militarizado, fijo, repetitivo, estéril y destructor que Buzzati se esmera en ilustrar en el relato de la vida de Drogo es el eco del ritual maniático, monótono y corrosivo del nacionalismo italiano que había llegado a su fase final, posterior a la fundación del Imperio,[6] cuando millones de hombres fueron condenados a una espera exasperante, llena de signos que presagiaban el holocausto de los años '40. Con el pretexto de evocar una existencia de oficial que pretendía hacer una carrera militar, con la monotonía que eso implica, Buzzati ilustra la expectativa angustiante en la que vivieron los italianos de las generaciones entre las dos guerras mundiales. La espera del gran enfrentamiento con los Tártaros, las pulsiones agresivas que implicaba, los mitos (sobre todo el del heroísmo), la rigidez de las reglas y los comportamientos, el ceremonial rutinario de la Fortaleza Bastiani. Todo esto se inscribe temáticamente en los registros semánticos de la era fascista, expresión totalitaria de un mito bélico que promovía una nueva forma de misticismo que requería del sacrificio de las individualidades y del pensamiento libre. *El desierto de los Tártaros* es una alegoría satírica, tintada de angustia, del totalitarismo mussoliniano que había llegado a una fase en la que se anquilosaba sumido en la obsesión.

Para figurar esto en la novela, Buzzati recurre a la sobrecarga semántica: analiza metafóricamente pero también concretamente y con insistencia los mecanismos de funcionamiento de la fortaleza

[6] El Duce, Benito Mussolini, había propuesto al país la restauración del Imperio Romano. Es por eso que en 1935 mandó sus tropas a invadir Etiopía, el año siguiente intervino en España (de acuerdo con Francisco Franco), y en el 39 ocupó Albania y Grecia. La historia registra el fracaso de Mussolini, también el gran número de hombres que dejaron su vida en esa vana empresa.

Bastiani, en la que la vida cotidiana transcurre bajo el signo de un reglamento absurdo y represivo. La recurrencia de las representaciones negativas de la topografía de la fortaleza, al igual que su aspecto, se integran en un proceso de desvaloración satírica:

> No era imponente la Fortaleza Bastiani, con sus bajas murallas, ni hermosa en cierto modo, ni pintoresca con torres y bastiones; absolutamente nada que consolase de su desnudez, que recordase las cosas dulces de la vida.[7]
>
> Le parecía la Fortaleza uno de esos mundos desconocidos a los que nunca había pensado en serio que podía pertenecer, no porque le parecieran odiosos, sino por infinitamente alejados de su vida normal. Un mundo mucho más exigente, sin otro esplendor que el de sus geométricas leyes.[8]
>
> La Fortaleza aparecía como un muro muy largo. Un simple muro con, en su interior, nada.[9]

Hay una contradicción aparente en el hecho de que por un lado la Fortaleza es evocada como un espacio austero, vacío, sórdido, en el que hasta el aire gélido recuerda a los habitantes que deben expiar una culpa que nadie sabe cuál es; y por otro, a pesar de esa carga, ejerza una misteriosa influencia en los personajes que una vez que entran en ella no puedan o no quieran salir. Un anciano intenta prevenir a Giovanni Drogo sobre la atracción de la Fortaleza:

> –...muchos otros se quedarán aquí hasta que revienten; es una especie de enfermedad: tenga cuidado usted, mi teniente, que es nuevo; usted que está recién llegado, tenga cuidado mientras aún está a tiempo...
> –¿Tener cuidado de qué?
> –De irse en cuanto pueda, de no adquirir su manía.[10]

En en el espacio mental de los personajes constantemente se manifiesta el deseo de fuga, la nostalgia por la vida "feliz" de

[7] Dino Buzzati, *El desierto de los Tártaros*, traducción de Esther Benítez, p. 25.
[8] *Ibid.*, p. 26.
[9] *Ibid.*, p. 76.
[10] *Ibid.*, p. 56.

afuera, por el pasado que significa para ellos el tiempo de la alegría, la belleza, el libre movimiento. Todo lo que expresa el *exterior* es evocado en términos positivos. Alejarse de la Fortaleza y del desierto –símbolo del vacío, lugar "hueco destinado a captar el Evento", como lo llama Bachelard[11]– de esos enemigos potenciales que, se dice, habrán de llegar, es dejar atrás –encerrado entre las murallas– el tiempo estéril, que corre siempre igual. Y sin embargo, Giovanni Drogo se resiste a emprender el viaje de regreso:

> Todas estas cosas se habían vuelto suyas y dejarlas le habría apenado. Pero Drogo no lo sabía, no sospechaba que la partida le habría costado trabajo ni que la vida de la Fortaleza se tragara los días unos detrás de otros, todos semejantes, con velocidad vertiginosa. Ayer y anteayer eran iguales, no habría ya sabido distinguirlos; un hecho de tres días antes o de veinte acababa pareciéndole igualmente lejano. Así se desarrollaba, sin saberlo él, la huida del tiempo.[12]

La misteriosa y mágica causa que lo ligaba a la Fortaleza –a él como a otros muchos personajes– se prolongó durante treinta años, alimentada por la fe en la batalla, en el enfrentamiento con los Tártaros que le daría la oportunidad de acceder a ese instante de gloria y heroísmo que justificaría el sacrificio. A Drogo se le niega su parte de honor militar, pero triunfa en su batalla personal contra el tiempo: logra que se detenga la fuga vertiginosa y llega a su hora "extrañamente libre y feliz".

Ciertamente, *El desierto de los Tártaros* es una novela con una alta carga de problemática existencial. Alberto Cavallari, director del *Corriere della sera* en los años '70 y discípulo (aunque de manera indirecta) y compañero de Buzzati desde décadas atrás, dice, a propósito de esto:

> La idea de escribir el *Desierto de los Tártaros* le llegó en el periodo en que su vida trascurría en el viejo edificio del *Corriere della Sera*; ese inmueble-fortaleza en donde rige el "quién vive", esperando los acontecimientos, esperando la

[11] *Cf.* Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté.*
[12] D. Buzzati, *op. cit.*, p. 73.

> llegada de los Tártaros, en el que reina una disciplina casi militar, donde los jóvenes sueñan con la gloria y donde envejecen sin haberla conocido nunca.[13]

Buzzati, desde la redacción de *Il Corriere della Sera*, supo entresacar lo falso de lo verdadero, analizar la grandilocuencia fascista que maquillaba la realidad, y trasladar a un nivel metafórico y poético el terrible drama de toda una nación. El toque maestro que hará que Buzzati pase a la posteridad es haber despojado a los Tártaros de historicidad para transferirlos a la atmósfera del mito. Cada día habrá múltiples lectores que se sentirán concernidos por la parábola de la existencia de Giovanni Drogo, del coronel Ortiz y del soldado Lazzari (muerto por error, en este siglo en el que los errores militares convierten los pequeños conflictos en grandes catástrofes). Esa bella novela que es *El desierto de los Tártaros* dice mucho más sobre Italia, y en cierta medida sobre la humanidad entera, que otros libros escritos bajo el signo de la banalidad y el realismo.

Bibliografía

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, 1948.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Le nouveau fantastique*. Paris, PUF, 1984.

BUZZATI, Dino, *El desierto de los tártaros*, traducción de Esther Benítez. Barcelona, Hispamérica, 1987. (col. Jorge Luis Borges Biblioteca Personal, 21)

BUZZATI, Dino, *Mes déserts*, entrevista realizada por Yves Panafieu. Paris, Laffont, 1973.

CAVALLARI, Alberto, "Le journalisme réinventé", *Magazine Littéraire* 336, octubre de 1995, pp. 26-28.

[13] Alberto Cavallari, "Le journalisme réinventé", *Magazine Littéraire* 336, octubre de 1995, p. 27. La traducción es mía.

Tre modelli di narrativa autobiografica: Luigi Meneghello, Primo Levi, Natalia Ginzburg

MARIO BARENGHI
Università degli Studi di Udine

L'oggetto di questo intervento è costituito da tre opere di carattere memorialistico pubblicate nel 1963. Un anno questo, sia detto per inciso, singolarmente importante per la letteratura italiana. Oltre alla costituzione del Gruppo '63 si registra infatti una serie di uscite di primissimo ordine: dalla *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda a *Rien va* di Tommaso Landolfi, dalla *Giornata d'uno scrutatore* di Italo Calvino a *Un giorno di fuoco* di Beppe Fenoglio, dallo *Scialle andaluso* di Elsa Morante a *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino, senza dimenticare *La ferita dell'aprile*, esordio di Vincenzo Consolo. E naturalmente i libri sui quali mi soffermerò, cioè *La tregua* di Primo Levi, *Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg, *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello: tre opere molto diverse l'una dall'altra, di autori pure fra loro assai diversi, e tuttavia –al di là della concomitanza cronologica– non prive di alcune significative affinità.

Cominciamo dalle differenze. Innanzi tutto, questi tre libri occupano diverse posizioni nella carriera dei rispettivi autori. Quando pubblica *Lessico famigliare*, Natalia Ginzburg ha 47 anni e svariati romanzi alle spalle; l'ultimo, in particolare –*Le voci della sera*, 1961– ha raccolto giudizi critici piuttosto lusinghieri. Anche se sarà appunto il *Lessico* a renderla celebre, è lecito affermare che all'altezza del '63 la Ginzburg è già una scrittrice affermata. Primo Levi, 44 anni, è invece con la *Tregua* al suo secondo libro: un libro che ha deciso di scrivere solo dopo il tardivo successo di *Se questo è un uomo*, arrivato con l'edizione Einaudi 1958 (che seguiva la prima di oltre un decennio). Il più giovane, Luigi Meneghello, classe 1922 –41 anni, dunque– è al suo esordio. Diversa è anche la professione dei tre autori. La Ginzburg lavora per la casa editrice Einaudi; Levi dirige un'azienda chimica; Meneghello insegna all'università. In compenso, la Ginzburg ha

in comune con Levi le radici torinesi ed ebraiche (sebbene non vi sia parentela diretta), e con Meneghello un'importante esperienza inglese: lei reduce da un lungo soggiorno a Londra, lui installato da 15 anni all'Università di Reading, dove è fra gli animatori di uno dei più attivi dipartimenti di italianistica del Regno Unito.

Una breve presentazione dei tre libri. *La tregua*, che si riallaccia direttamente al finale di *Se questo è un uomo*, è il resoconto di nove mesi di peregrinazione per l'Europa dopo la liberazione da Auschwitz. La storia abbraccia un periodo di nove mesi circa, dall'arrivo delle truppe russe, il 27 gennaio 1945, al 19 ottobre, data del ritorno del protagonista a Torino. Si tratta, in buona sostanza, di un racconto d'avventure (oltre che di riflessioni): delle singolari e spesso straordinarie esperienze vissute da un reduce dal Lager che si trova a vagabondare in un mondo dove ogni normalità è venuta meno. Sintomatico è il titolo a cui Levi aveva in un primo tempo pensato, *Vento alto*. L'espressione ricorre all'inizio del capitolo "Il greco", all'interno di un'epica raffigurazione di quella porzione d'Europa tra il febbraio e il marzo del '45, alla vigilia della disfatta nazista:

> In quei giorni e in quei luoghi, poco dopo il passaggio del fronte, un vento alto spirava sulla faccia della terra: il mondo intorno a noi sembrava ritornato al Caos primigenio, e brulicava di esemplari umani scaleni, difettivi, abnormi; e ciascuno di essi si agitava in moti ciechi o deliberati, in ricerca affannosa della propria sfera, come poeticamente si narra delle particelle dei quattro elementi nelle cosmogonie degli antichi.[1]

Oltre alla straordinaria qualità dell'aggettivazione (*esemplari umani scaleni, difettivi, abnormi*) andrà notato, più in generale, il registro letterariamente elevato di questa prosa, sia per le scelte lessicali, sia per disposizione dei vocaboli. In Levi è ben attestato anche l'interesse per gli usi colloquiali, gergali, idiosincratici del linguaggio: ma tale interesse si innesta su un'opzione di fondo per uno stile composto, forbito, a tratti perfino un po' antiquato: l'italiano "marmoreo" (come egli stesso scriverà nel *Sistema periodico*) "buono per le lapidi".

[1] Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, I, 226.

Lessico famigliare è invece la rievocazione di un contesto decisamente più normale e rassicurante, la famiglia d'origine dell'autrice. Natalia Ginzburg era figlia del professor Giuseppe Levi, docente universitario di anatomia comparata, simpatizzante socialista, come del resto la moglie Lidia Tanzi (sorella di Drusilla, futura moglie di Eugenio Montale): uno dei brani più celebri del libro è l'ospitalità offerta a Filippo Turati, ricercato dalla polizia, che viene nascosto in casa qualche giorno, sotto falso nome, prima del suo espatrio clandestino in Francia. L'ambiente, dunque, è quello della borghesia intellettuale torinese laica e antifascista; la componente ebraica, pur importante, è posta in secondo piano. Il racconto ha un'estensione cronologica di alcuni decenni: sullo sfondo si svolgono le tormentate vicende dell'Italia di metà Novecento, dalla dittatura alla guerra, fino alla difficile ricostruzione. E in effetti fratelli e amici di Natalia conoscono l'esperienza del carcere e dell'esilio; lei stessa viene inviata al confino insiéme al marito, Leone Ginzburg, destinato a morire in carcere nel '44. Ma tutto questo avviene sullo sfondo: il primo piano rimane saldamente occupato dall'evocazione di un ambiente domestico relativamente tranquillo e relativamente impermeabile agli urti della storia.

Anche *Libera nos a malo* parla della famiglia dell'autore; ma il centro dell'interesse è dato, anziché da quanto avviene fra le mura domestiche, dall'ambiente paesano. A suggerirlo è lo stesso titolo del libro: un passo del Padre Nostro che però cela, o rivela, il nome del paese natale di Meneghello, Malo, un borgo dell'alto vicentino a pochi chilometri da Schio (donde il *calembour* "liberaci dal male / liberaci da Malo"). La rievocazione dell'infanzia e dell'adolescenza dell'autore si intreccia, o meglio si identifica, con un accurato ragguaglio sulla vita di un paese della provincia veneta fra gli anni '20 e '30 (tutt'altra cosa, su questo punto Meneghello insiste, della vita in campagna): e in particolare sulla parlata di quel paese, un dialetto veneto illustrato con una rara sensibilità linguistica.

Veniamo ai punti di contatto fra queste opere. Tre mi sembrano gli aspetti principali da rilevare: 1. il rapporto fra scrittura e oralità; 2. l'immagine del soggetto autobiografico; 3. la nozione del tempo. In primo luogo, in tutt'e tre i libri la dimensione della comunicazione orale riveste un'importanza decisiva. Questo è particolarmente evidente nel caso di *Lessico famigliare*, che fin dal titolo eleva il discorso a tema della narrazione. Oggetto del ricordo è in primo

luogo una certa maniera di parlare, caratteristica di una famiglia: un insieme di espressioni ricorrenti, modi di dire, intercalari, consuetudini lessicali, tormentoni, scherzi, versi, brani di canzoni: parole in apparenza futili e senza peso, che però nell'in-sieme costituiscono una sorta di gergo peculiare ed esclusivo, di idioletto domestico, sul quale si fonda l'identità familiare:

> Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: "Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna" o "De cosa spussa l'acido solfidrico", per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra, quando uno di noi dirà –Egregio signor Lipmann–, e subito risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre: –Finitela con questa storia! L'ho già sentita tante di quelle volte![2]

È questo un brano molto famoso e molto citato. Segnalo senza commenti una recente e suggestiva ipotesi, avanzata da Cesare Garboli, secondo cui l'idea del lessico familiare sarebbe venuta alla Ginzburg da un passo del *Giardino dei Finzi-Contini* (il fortunato romanzo di Giorgio Bassani uscito nel '62), dove si parla del "continico", il gergo segreto dei fratelli Alberto e Micol. Certo è

[2] Natalia Ginzburg, *Lessico famigliare*, introduzione di Cesare Garboli, cronologia a cura di Domenico Scarpa, p. 23.

che il linguaggio ha in questo libro una singolare forza strutturante, e per dir così, contestualizzante.[3] Quasi tutte le scene sono ambientate in interni: la casa di via Pastrengo, la casa di via Pallamaglio, la casa di corso Umberto. E tuttavia, come siano fatte quelle case, la Ginzburg non lo dice. Non veniamo a sapere praticamente nulla sulla disposizione delle stanze, sui mobili, sull'arredamento: è come se la casa fosse arredata dalle frasi e dai discorsi di chi la abita. È stato anche sostenuto che la Ginzburg rimuove dai ricordi tutto il mobilio per consentire alle parole di circolare liberamente, creando –o ricreando– lo spazio dell'intimità domestica.[4] E quanto alla tecnica del dialogato, l'autrice stessa ha dichiarato il proprio debito verso i romanzi, quasi tutti in interno, di Ivy Compton-Burnett.

L'oralità ha un rilievo non minore sul piano espressivo. Il discorso narrativo è infatti sottoposto a un forte abbassamento stilistico. Ecco la diagnosi di un lettore d'eccezione, Montale:

> Il linguaggio di *Lessico famigliare* sta addirittura al di sotto del livello medio del nostro *standard* di conversazione. È un sapiente parlato che resta terra terra e guadagna in immediatezza quanto perderebbe se investisse una materia a più dimensioni, in cui contasse qualcosa il fluire del tempo. [...] Direi che ogni pagina della Ginzburg sia riconoscibile per la delicatezza e quasi l'insignificanza del tocco, per l'arte sua di mimare non tanto la voce di chi discorre, ma la cadenza del suo chiacchiericcio.[5]

In effetti sarebbe improprio affermare che in *Lessico famigliare* la mimesi del parlato si estenda all'eloquio dell'io narrante. Piuttosto, il discorso primo appare improntato a un andamento

[3] È nell' introduzione all'edizione citata di *Lessico famigliare* che Garboli parla, fra l'altro, del rapporto fra il "lessico" della Ginzburg e il "continico" del romanzo di Bassani.

[4] L'idea che le parole servano anche a arredare interni altrimenti non ammobiliati si trova nel bel saggio di Giacomo Magrini, "*Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg", in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. IV *Il Novecento*, t. II *La ricerca letteraria*, p. 788.

[5] La recensione di Montale, apparsa in origine sul *Corriere della Sera*, 7 luglio 1963, si legge ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa; il passo qui citato è a p. 2593.

informale, invero assai poco letterario, anzi, vistosamente antiletterario: un discorso svagato e cantilenante, ora ad ora sorridente e ironico, immedesimato e distratto. Del resto, com'è noto, l'evocazione dell'infanzia non s'accompagna ad alcun risvolto nostalgico. Il passato è ricordato senza rimpianti: la memoria recupera cose concrete, oggetti –oggetti verbali– non sentimenti.

Anche *Libera nos a malo* parla, chiedo scusa per il bisticcio, del parlato: ma in modo diverso. Il proposito di Meneghello è scrivere un libro "dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive". A questo scopo egli mobilita risorse espressive, competenze linguistiche, cognizioni letterarie quanto mai ingenti, che esaltano il divario di consapevolezza fra narratore e lettore, da un alto, e personaggi dall'altro. Così, un innamoramento infantile può suscitare una citazione dantesca:

> Amai la Sidonia com'era giusto amarla: subito e senza condizioni, come cosa venuta da Vicenza a Malo a mostrare un miracolo.[6]

La parafrasi di un detto popolare "La donna onta non merita stima" può culminare in un riferimento alla lingua inglese (per apprezzare il tono del brano si tenga conto che, letteralmente, *luamàro* significa "letamaio"):

> Nella vecchia generazione quasi l'unica critica che si faceva alle donne era contro quelle che non erano "pulite": non "néte" che vuol dire pulite nella persona ma "pulite" ossia brave a tenere la casa in ordine [...] "Onta" vuol dire insomma *untidy*; nei casi gravissimi si diceva, e mio padre dice tuttora, che una donna era "un luamàro" che vuol dire *most untidy*.[7]

La parlata di Malo viene analizzata (come è stato detto) in termini di "questione della lingua"[8], con una nitida coscienza del

[6] Luigi Meneghello, *Opere*, a cura di Francesca Caputo, introduzione di Cesare Segre, I, p. 46.

[7] *Ibid.*, I, 104.

[8] Sulla presentazione del dialetto in termini di "questione della lingua" –e in genere, per un'accurata analisi complessiva di *Libera nos a malo*– si veda il recente saggio di Vittorio Spinazzola "Meneghello nel paese dei Vibralani", in *Moderna*, I, 1, pp. 143-169.

contrasto fra dialetto e lingua nazionale. Da un lato l'idioma nativo, vivo e concreto, perfettamente aderente alle cose, ricco e espressivo, "incavicchiato alla realtà"; dall'altro l'italiano fasullo, impreciso, retorico di allora –la lingua pomposa o inamidata del catechismo, della propaganda politica, degli inni patriottici, delle canzonette, dei pensierini di scuola. Ma a questo contrasto fondamentale s'aggiunge poi una quantità di distinzioni ulteriori, interne all'universo dialettale. La traccia più vistosa di siffatto genio distintivo –starei per dire, di questa oltranza analitica– si trova nell'elenco delle abbreviazioni che apre le Note. Non senza allusioni parodiche agli usi e ai vezzi di linguisti e filologi, Meneghello distingue, identificandole con apposite sigle, il maladense autentico dal dialetto campagnolo, le forme normali da quelle sentite come plebee o infantili, l'idioma parlato al centro del paese da quello della periferia; il tutto corredato da una serie di misure intermedie tra dialetto e italiano, come le parodie (più o meno intenzionali), gli strafalcioni, il "dialetto corretto" (nel senso di "caffè corretto", cioè leggermente alterato con pretese di miglioria), proprio dei ceti abbienti, i "trasporti" dal dialetto all'italiano effettuati dall'autore medesimo. Non basta. Del dialetto Meneghello coglie anche le peculiarità generazionali: lungi dall'essere una realtà immobile, statica, e in quanto tale sospetta di idealizzazione, la parlata di Malo evolve nel tempo, sì che, all'interno stesso della famiglia, varianti fonetiche, lessicali e perfino grammaticali qualificano con esattezza l'identità del parlante, vuoi per l'età, vuoi per quelle peculiarità bizzarre che connotano il "lessico" d'ogni famiglia:

> La lingua aveva strati sovrapposti: era tutto un intarsio. C'era la gran divisione della lingua rustica e di quella paesana, e c'era inoltre tutta una gradazione di sfumature per contrade e per generazioni. Strambe linee di divisione tagliavano i quartieri, e fino i cortili, i porticati, la stessa tavola a cui ci si sedeva a mangiare.
>
> *Sculièro* a casa nostra, *gucièro* dalla zia Lena; *ùgnolo* presso il papà, *sinpio* presso di noi. Si sentivano lunghe ondate fonetiche bagnare le generazioni: lo zio Checco non disse mai gi, neanche nei nomi propri, solo ji; del resto anche mio padre diceva *jèra* piuttosto che *géra*. Anche la morfologia era a incastro: se abbiamo fatto la seconda guerra *gérimo* soldà, se la prima *gerìvimo*. [...]

L'antipatica *ròda* che noi consideriamo vicentina di città ha quasi scacciato la nostra *rùa*: almeno abbiamo ancora le *ruèle* e le *ruàre*, gli *orolojaji* la cui nominaglia è *Ruet-te*, e il casolino il cui nome è Ruaro. *Ruette* essendo un soprannome scherzoso, si pronuncia con la doppia. L'uso delle doppie, come gli aspetti del verbo russo, è difficile da spiegare ai foresti [...][9]

Ho citato prima le Note. *Libera nos* è di fatto un libro scritto su due piani, giacché al discorso filato del testo le Note forniscono un assiduo, vivace contrappunto, fatto di accurate traduzioni, precisazioni semantiche, variazioni sinonimiche, puntigliose postille. Qualche esempio:

compagni è naturalm. aggett. e vale "uguali". Distingui da *precisi*, *precisi-dèntici* e *cagà-e-spuà*[10]

sbiansare = "spruzzare", ma in uno *sbianso* c'è meno gocciole, e più grosse, che in uno spruzzo[11]

Pa-fiò-san-sìa: per urgente necessità di andare a giocare mentre si sta pregando, o per un empito di paura nell'affrontare un grosso pericolo, il Segno della Croce si abbrevia in un rapido gesto circolare in senso antiorario con uno sviluppo di circa 195 gradi, e la formula "Nel Nome del Padre..." ecc. si condensa in quella riprodotta nel testo. "Farsi il Segno della Croce" = *insegnarse*.[12]

A volte, la nota si espande a supplemento narrativo. Come nel testo, una delle più efficaci risorse comiche consiste nell'illustrazione dei fraintendimenti linguistici infantili, condotta con la flemma compassata dell'autore adulto. Il professore di Reading, insomma, presta volentieri la sua competenza elocutiva alla coscienza linguistica del bambino di Malo:

Un misogallo: ma è giusto registrare che erano in uso anche inni scevri di *bias* anti-francese, anzi addirittura nella lingua stessa dei francesi, specie quello (insegnato da don Pacher a varie generazioni fino alla mia), che

[9] *Ibid.*, I, p. 107-8.
[10] *Ibid.*, I, p. 259.
[11] *Ibid.*, I, p. 255.
[12] *Ibid.*, I, p. 264.

comincia con *A lòn zanfàn!* e contiene quel bellissimo insulto gettato in faccia al nemico: *Marsón! Marsón!* I marsoni, che si pescano nell'Astico con le mani o con la forchetta, sono goffi e sgraziati.[13]

Sia detto per inciso, anche il rapporto fra testo e paratesto potrebbe offrire interessanti termini di confronto per i tre libri. *Lessico famigliare* ha soltanto una breve Avvertenza, che almeno in parte –cioè quanto alla rivendicazione della veridicità di fatti narrati, luoghi e nomi– suona perfino convenzionale. Tuttavia altre affermazioni di questa pagina d'apertura complicano alquanto le cose, rendendo il discorso piuttosto ambiguo. In particolare, è notevole l'opinione dell'autrice che il libro, benché tratto dalla realtà, vada letto "come un romanzo": sia per il ripudio del valore implicito alla veridicità testimoniale (il valore del libro, dunque, dovrà esser cercato altrove), sia perché si tratta appunto di una semplice opinione ("*penso* che si debba leggerlo", eccetera). La Ginzburg insomma assume fin dalle primissime battute un profilo "basso", quasi nascondendosi dietro i fatti (o dietro le parole altrui): salvo però insinuare che il proprio operato merita gli stessi attributi di un'opera d'invenzione.

Meneghello, al contrario, esibisce un importante e articolato corredo paratestuale. Oltre alle Note –che dal punto di vista quantitativo arrivano a circa un sesto del romanzo– ci sono ben tre Appendici. La prima, sulla quale dovremo tornare brevemente in seguito, è suddivisa a sua volta in tre parti. La seconda ha come titolo "Frammento di Avvertenza"; nell'edizione del '75 Meneghello aggiunge una nota a piè di pagina, che precisa: "Il titolo giusto di questo presunto frammento di avvertenza è Avvertenza". La terza, intitolata "Appunto", consiste in una sorta di epigrafe, tratta da un componimento di Wallace Stevens; di nuovo, una nota del '75 precisa che il titolo originario della citazione era "Appunto per una dedica", e che come una dedica andrebbe considerata. Dunque, al dualismo di fondo tra le parole del mondo paesano e l'esegesi del narratore si aggiunge una spiccata propensione alla proliferazione del commento: i piani metadiscorsivi paiono potersi a piacimento moltiplicare.

Anche nella *Tregua* il paratesto assume un'importanza strategica. Ma a differenza di *Libera nos*, che esibisce un repertorio

[13] *Ibid.*, I, p. 265.

inesauribile di sfaccettature linguistiche, *La tregua* incornicia il resoconto memoriale fra due elementi eterogenei: il primo non narrativo –la poesia d'apertura –il secondo addirittura non verbale– la mappa conclusiva che riproduce l'itinerario percorso. La chiarezza della prosa leviana (intenta qui, come nel precedente *Se questo è un uomo*, all'indagine spassionata dell'animo umano) si colloca così a mezza via tra la suggestione visionaria del verso e l'oggettività della rappresentazione cartografica. Dunque, schematicamente: nella Ginzburg il paratesto è esiguo, poco rilevato, e omologo al testo per tono e stile; in Meneghello è copioso, proliferante, strutturante, e destinato (come una sorta di pantografo) a replicare il gioco di stratificazione ironica dei livelli di coscienza (in primo luogo, dei livelli linguistici della coscienza) già tematizzato dal racconto; in Levi la distinzione fra testo e paratesto è netta e univoca, e mira a circoscrivere uno spazio testuale equidistante fra evocazione lirica e oggettivazione visiva.[14]

Ma torniamo al filo principale del nostro discorso. Se confrontiamo ora la *Tregua* con gli altri due libri, abbiamo l'impressione che l'importanza del discorso parlato sia molto inferiore; non c'è dubbio, ad esempio, che i dialoghi siano molto meno frequenti. Tuttavia altri elementi vanno tenuti in considerazione. Se la Ginzburg si cala all'interno di una realtà linguisticamente coesa, chiusa e organica, e se Meneghello illustra con un'ironica mistura di commozione e ilarità l'arioso volgare di un'area geograficamente ristretta e perciò sostanzialmente omogenea, Levi narra invece di un mondo esploso, babelico, vertiginosamente straniero, ridotto, o ricondotto –come prima si accennava– a una sorta di caos primigenio, pullulante di idiomi che egli per lo più ignora. Le possibilità di immedesimazione sono dunque molto modeste. Ciò premesso, ci accorgiamo che nella narrazione trovano spazio parole e frasi di numerose lingue diverse: il tedesco (sia pur in misura drasticamente inferiore rispetto a *Se questo è un uomo*), il francese (la lingua straniera che

[14] Per quanto riguarda il paratesto, va ricordato che la prima edizione (Feltrinelli, 1963) di *Libera nos a malo* recava il sottotitolo "Romanzo": ma in questo caso si dovrà tener presente la necessità editoriale di fornire al lettore un primo, generalissimo orientamento, di fronte a un autore sconosciuto e a un titolo abbastanza enigmatico. Nelle edizioni successive, infatti, il sottotitolo viene eliminato.

Primo conosce meglio), qualcosa di polacco, di russo (l'idioma dei nuovi dominatori), di yiddish; c'è perfino una domanda in latino, rivolta a un prete di Katowice ("*Pater optime, ubi est mensa pauperorum?*"). Ma al di là di queste sporadiche occorrenze, il dato più importante è un altro. Dopo *Se questo è un uomo*, il libro della comunicazione negata e stravolta, *La tregua* è il libro della comunicazione che rinasce. Non a caso nei capitoli iniziali, ancora immersi nella tetra atmosfera di Auschwitz, l'episodio del piccolo Hurbinek suggella il nesso fra negazione dell'identità umana e negazione della parola: la fine della sua breve miserabile vita coincide con il mancato scioglimento dell'enigma di un'unica, stentata enunciazione verbale (*mass-klo, matisklo*). Al contrario, all'estremo opposto del libro viene registrata la vicenda di un adolescente ungherese, Pista, che ancor prima di imparare la lingua dei nuovi amici (l'italiano degli ex-deportati, ormai prossimi al ritorno in madrepatria), dimostra una felice capacità di comunicare attraverso il disegno.

I personaggi della *Tregua* parlano molto fra loro. Certo, non pochi parlano –più o meno sostanzialmente– da soli; e la campionatura dei monologanti svaria dall'estremo tragico del Kleine Kiepura (che muore urlando ossessivamente nel delirio le ingiurie e i comandi del Lager) all'estremo comico del Ferrari (il ladro maldestro che ripete senza posa il racconto del suo processo), attraverso la figura iperbolicamente blasfema e a modo suo grandiosa del Moro di Verona, capace di esprimersi solo bestemmiando. Ma a parte questi casi, e nonostante il fatto che le parole non sono sempre riportate, i personaggi appaiono molto spesso impegnati a dialogare fra loro. Per vivere bisogna comunicare: la ripresa della vita s'identifica con il ripristino della comunicazione. Di più, la capacità di comunicare misura il grado di vitalità di ciascuno: ivi incluso il protagonista, nelle varie fasi della sua vicenda. In questa prospettiva due figure s'impongono, sia per lo spazio loro riservato nell'economia del racconto (ciascuno dei due ha l'onore di dare il titolo a un capitolo), sia per la speculare opposizione delle strategie comunicative adottate. Il Greco, cultore di tutte le lingue franche del commercio che le contingenze propongono, è un poliglotta, sia perché conosce parecchie lingue, sia perché sa di che cosa si parla in ogni lingua –cioè perché sa cogliere lo spirito caratteristico dei parlanti. Cesare invece parla un solo dialetto, il romanesco del ghetto; ma riesce a comunicare con tutti grazie a una straordinaria *verve* mimica e

istrionesca. Trasparente è la simpatia che il narratore prova nei suoi confronti: e infatti, in momenti diversi dell'interminabile viaggio, riporta una sua battuta in dialetto puro (*A compà: famo resciutte, sennò questi svagano er búcio*) e eleva al rango di titolo di capitolo una la singolare neoformazione russo-romanesca "una curizetta" –cioè una gallinella, dal russo *kúra, kúritsa*. Non solo nella *Tregua* del resto, ma in tutta l'opera di Levi è ben attestata la curiosità verso le lingue minoritarie, i gerghi di mestiere, le parlate di confine. Basti pensare ai frammenti di *Lagerjargon* che costellano *Se questo è un uomo* o alla illustrazione dell'ebraico-piemontese nel primo brano del *Sistema periodico*.

Il parlato, dunque, pur riprodotto con grande parsimonia (ad eccezione di quanto avverrà anni dopo con la *Chiave a stella*), è sovente tematizzato, ed esaminato con notevole acume analitico. Ma c'è un altro nesso fra scrittura e oralità che merita una segnalazione. Le vicende della *Tregua* (così come quelle di *Se questo è un uomo*), prima di esser messe per iscritto, erano state ripetutamente narrate a voce. Di questa preistoria redazionale, la dizione di Levi non conserva traccia. Tuttavia l'ordinamento complessivo della narrazione per episodi relativamente autonomi l'uno dall'altro (oltre che di lunghezza omogenea) risente di quella remota origine orale: il lavorìo della memoria era stato avviato in funzione del racconto di momenti particolari, che soltanto in una fase successiva avevano assunto fisionomia di narrazione continuata. Da questo punto di vista, la *Tregua* appare molto distante da *Lessico famigliare*, che manca di una chiara scansione per capitoli, e procede mimando il libero flusso associativo dei ricordi. L'opposizione è istruttiva: da una parte un libro dallo stile fortemente letterario ma basato su una serie di racconti orali, dall'altra un libro dalla forte impronta anti-letteraria, concepito fin dall'origine come testo scritto.

Passiamo ora alla seconda ragione di affinità fra i nostri testi: il ruolo del soggetto autobiografico. Naturalmente, nessuno dei tre può essere definito un'autobiografia. L'interesse principale consiste sempre nella ricostruzione di un ambiente o di un'esperienza collettiva: una famiglia, un paese, un gruppo di reduci (o meglio diversi gruppi di reduci, diversamente allocati e raggruppati). Benché il protagonista sia sempre in scena, la sua identità non viene mai chiamata in causa, né raffrontata problematicamente all'identità del personaggio che narra. Se Levi dà conto abbastanza spesso delle proprie condizioni (fisiche, prima che morali), la sua

attenzione è però concentrata altrove; e proprio per questo, nella pagina conclusiva del libro, le domande che vengono improvvisamente poste suonano così drammatiche e laceranti. Che cosa è sopravvissuto del vecchio io, dopo la terribile esperienza del Lager, la "tregua" d'una assurda peregrinazione attraverso le macerie di mezza Europa, il limbale soggiorno forzato in Bielorussia?

> ...quanto avevamo perduto, in quei venti mesi? Che cosa avremmo ritrovato a casa? Quanto di noi stessi era stato eroso, spento? Ritornavamo più ricchi o più poveri, più forti o più vuoti? Non lo sapevamo: ma sapevamo che sulle soglie delle nostre case, per il bene o per il male, ci attendeva una prova, e la anticipavamo con timore. Sentivamo fluire per le vene, insieme con il sangue estenuato, il veleno di Auschwitz: dove avremmo attinto la forza per riprendere a vivere, per abbattere le barriere, le siepi che crescono spontanee durante tutte le assenze, intorno a ogni casa deserta, ad ogni covile vuoto?[15]

Le domande rimangono senza risposta. La poesia d'apertura, parafrasata e commentata nelle ultime righe del libro, insinua però l'idea di una scissione insanabile. All'individuo disceso in quel mondo infero è impossibile uscirne. Per chi è stato ad Auschwitz, nulla può vantare lo stesso grado di realtà di Auschwitz. Il rapporto fra sogno e mondo reale s'inverte. Quindi, ritornare significherà innanzi tutto conquistare un'identità nuova: spogliarsi della identità (o non-identità) imposta, per diventare una persona diversa.

Quanto a Natalia Ginzburg, la sua reticenza su di sé è quasi proverbiale (uno studioso ha parlato di recente di una "oltranza del riserbo"). Valga per tutte la storia del rapporto con Leone: l'annuncio del matrimonio arriva inopinato, senza alcuna notizia preliminare non dirò di innamoramento, ma di attenzione reciproca. Al ritratto del personaggio –descrizione fisionomica, amicizia con Pavese e con Einaudi, lavoro nella casa editrice, interessi culturali e politici, frequentazioni– è concesso un certo spazio; ai sentimenti, nessuno. E sui sentimenti di Natalia, silenzio assoluto. Lo stesso evento del matrimonio, riferito nel più semplice

[15] P. Levi, *op. cit.*, I, p. 394.

e disadorno dei modi, si collega immediatamente a un luogo concreto, a una dimora: o meglio, alla maniera in cui essa viene comunemente designata nel gergo familiare:

> Ci sposammo, Leone ed io; e andammo a vivere nella casa di via Pallamaglio.[16]

E subito il discorso ritorna ai genitori della protagonista, alle loro reazioni (il padre naturalmente contrario, la madre favorevole), alle frasi di commento. Quindi, la ripercussione del matrimonio sul lessico paterno:

> Mi sposai; e immediatamente dopo che mi ero sposata, mio padre diceva, parlando di me con estranei: "mia figlia Ginzburg". Perché lui era sempre prontissimo a definire i cambiamenti di situazione, e usava dare subito il cognome del marito alle donne che si sposavano.[17]

A questo punto del libro –ben oltre la metà– il nome di Natalia non è ancora stato pronunciato. Arriverà qualche pagina più avanti, in un *flashback* sull'età dell'adolescenza, e sull'onda della spiegazione di un altro lemma del gergo domestico: la parola "squinzie" (ragazze smorfiose, vestite di fronzoli), rimasta per antonomasia appiccicata ad ogni amica di Natalia, a prescindere dal carattere e dall'abbigliamento:

> Dov'è la Natalia? –È dalle sue squinzie!– si diceva sempre in famiglia.[18]

Il ruolo del protagonista si direbbe molto più importante in *Libera nos*; specie nei capitoli iniziali, le sue gesta infantili sono ricordate con dovizia di particolari. Tuttavia la distanza che lo separa dal personaggio narrante sembra incolmabile. Quasi nulla apparenta il bambino di Malo, che sa quasi soltanto il dialetto, al maturo coltissimo narratore. In apparenza, nessun tratto caratteriale li accomuna, e nessun accostamento esplicito è istituito fra il sentire di allora e quello di oggi. Se, poniamo, nell'Alfieri il

[16] N. Ginzburg, *op. cit.*, p.127.
[17] *Ibid.*, p. 127.
[18] *Ibid.*, p. 133.

bambino è il padre dell'uomo (così suona una lapidaria affermazione della *Vita*), in *Libera nos* il piccolo Meneghello è invece soprattutto un esempio di bambino del paese, un campione di quella umanità lontana e ora in gran parte perduta. Tant'è vero che, procedendo il racconto, il protagonista perde rilievo, fin quasi a scomparire dove il racconto arriva a trattare di quel fondamentale istituto che è, per tutti gli adolescenti di paese, la compagnia degli amici. In effetti, nel periodo in cui l'autore frequentava il liceo la famiglia non abitava più a Malo, bensì in città, a Vicenza. Se si eccettuano dunque i pur gustosissimi aneddoti d'infanzia, sulle circostanze di ordine propriamente autobiografico, anche *Libera nos* risulta piuttosto reticente. Certo, a differenza da quanto accade nella *Tregua* o nel *Lessico* –dove il tempo della storia non raggiunge mai il presente dell'enunciazione– qui il protagonista compare di tanto in tanto nei panni dell'adulto che ritorna dopo tanti anni in paese a cercare i ricordi del proprio passato. Non di meno, uno iato permane. Il problema del rapporto fra l'io odierno e quello di allora non viene mai posto.

E con questa osservazione siamo già alla terza questione, cioè all'immagine del tempo. L'ultima scena di *Libera nos* ha una fortissima carica simbolica. L'autore passeggia la sera per il paese, insieme alla moglie e a due amici. Mentre scendono un viale illuminato da lampioncini nuovi, uno degli amici racconta di un incidente avvenuto qualche tempo prima: due ragazzi che si erano scontrati in moto, morti entrambi. Poi rievoca un aneddoto bizzarro: la scommessa di un tale che s'era impegnato a centrare con un sasso un buco di cemento dall'altra parte del torrente, entro un anno, facendo un solo tiro al giorno. C'era riuscito il 3 dicembre (quindi al trecentotrentasettesimo tentativo):

> Non sapevamo più cosa dirci. Sopra di noi c'era una lampadina di vecchio stile, l'unica rimasta col suo piatto di banda, tra i lampioncini nuovi. "Bisogna darle una buona probabilità", ho detto io. "Solo un sasso per ciascuno, piccolo, e stando seduti". Ho tirato io, un po' a destra, poi Mino, un po' a sinistra. Poi ha tirato Nino e c'è stato un piccolo boato e pareva che fosse scoppiato un globo di buio. Abbiamo riso a lungo imbarazzati, e poi siamo andati via. Volta la carta la ze finia.[19]

[19] L. Meneghello, *op. cit.*, I, p. 251.

La vecchia Malo non esiste più. Le ultime vestigia sono relitti, che non c'è ragione di conservare come reliquie. Il mondo paesano dell'infanzia –rievocato con affettuosa ironia, con rimpiano, ma senza alcuna idealizzazione– sta tramontando, è già tramontato in gran parte, e non può ritornare; lo si può solo commemorare. Quando viene il momento che gli stessi ricordi si esauriscono, è ora di congedarsi. Del resto, il congedo supremo –la morte– è forse il tema più ricorrente nel libro, a dispetto dell'allegra vitalità che circola in tante pagine. Di morte si parla di continuo: tanto che l'autore alla fine del racconto sente il bisogno di catalogare in uno schema sinottico i morti principali, accompagnati dalla causa dei rispettivi decessi. Come altrove, il tono svaria da un massimo di gravità riflessiva a una compunta ilarità, l'una e l'altra (a seconda dei casi) attenuata o esaltata dall'adozione del linguaggio infantile. Il terribile e (agli occhi del bimbo di Malo) misterioso fenomeno della mortalità infantile è sussunto nella coppia *Anzoléti / Dio*; un tragico investimento stradale è indicato come *Putèlo dal monte / Sàura* (il tipo di automobile); i massacri del primo conflitto mondiale suggeriscono la lapidaria tautologia *Caduti in guerra / guerra*. Ma la tautologia può anche assumere connotati comici (*Sosia scalognato dell'Autore / scalogna*), oppure grottescamente fatalistici (*1° motociclista / 2° motociclista*, seguito da *2° motociclista / 1ª motociclista*). Né mancano le morti virtuali del cinema (*Sudisti / nordista*, oppure *Greta Garbo / insuff. galleggiamento*); e soprattutto le morti di animali, assai numerose, da *Gattini / deposizione nei bóji* a *Brombóli II / minestra* (trattasi di maggiolini usati per gare di arrampicata sul monumento dei caduti della Grande Guerra, malamente precipitati dalla liscia superficie di marmo, e quindi sottoposti a maldestre cure ricostituenti). Anche in questo caso, insomma, l'umorismo è chiamato ad alleviare il doloroso senso della finitezza che presiede alla nascita stessa del libro.

Se dal punto di vista temporale *Libera nos* è caratterizzato dalla soluzione di continuità fra passato e presente, *La tregua* lascia in ombra il tempo della narrazione per inscenare un passato dai connotati ambigui. Il titolo lascia intendere che le vicende narrate segnano una pausa fra due momenti conflittuali. Ma quali sono, esattamente? Se sul primo –il Lager– non vi sono dubbi, il secondo può essere interpretato in vari modi. Potrebbe indicare l'arduo compito di ricostruire un mondo civile e vivibile, dopo le devastazioni e la barbarie della guerra; oppure la difficoltà degli scampati del Lager a reinserirsi in una normalità divenuta ormai loro estranea; o ancora, la difficoltà di convivere con la memoria delle atrocità esperite, che minacciano la stessa coscienza della distinzione fra realtà e incubo. Tornare, mangiare, raccontare, è stato tutto un'illusione: l'unica realtà vera –la realtà più viva nell'animo dei reduci– è quella del comando delle livide mattine di Auschwitz: alzarsi, *Wstawac'*.

Mentre Meneghello notifica la morte del passato, Levi dà voce al timore che il passato non muoia. Si tratta, beninteso, di passati assai diversi l'uno dall'altro. Il passato di Meneghello è positivo, degno d'esser vissuto e, non senza nostalgia, ricordato: è la memoria della vita d'una comunità organica, che –pur fra imperfezioni e ingiustizie del tutto inaccettabili alla sensibilità attuale– consentiva una crescita rigogliosa e robusta della pianta uomo. Il passato di Levi è invece talmente negativo da risultare destruente perfino nella memoria. Nessun dubbio che l'esperienza del campo di sterminio vada con ogni sforzo preservata dall'oblio: quello di ricordare è per la collettività un obbligo irrinunciabile. Ma per il singolo individuo il ricordo è un abisso oscuro dal quale si rischia di non riemergere.

Che cosa succede nel caso della Ginzburg? L'impressione è che il passato, in *Lessico famigliare*, non passi mai. La battuta sulla quale il racconto si chiude ("– Ah non cominciamo adesso col Barbison!– disse mio padre. –Quante volte l'ho sentita contare questa storia!") è a sua volta una frase ricorrente, implicitamente formulaica (si rilegga il primo passo citato: "Finitela con questa storia! l'ho sentita tante di quelle volte!"). Una volta costituito, l'idioma domestico attraversa gli anni, tenacemente uguale a se stesso. E il perdurare delle parole dissimula il trascorrere del tempo, appiattendo la statura dei personaggi incontrati alla misura del monotono cicaleccio familiare. Quanti anni sono passati? Quanta parte della storia d'Italia è transitata per l'appartamento del professor Levi? In *Lessico famigliare* si parla di Turati, di Adriano Olivetti, di Giulio Einaudi, di Cesare Pavese; s'intuiscono Vittorio Foa e Giacomo Debenedetti; la zia Drusilla, quella che rompe sempre gli occhiali, è la Mosca degli *Xenia* di Montale, una delle figure femminili più memorabili del nostro Novecento poetico. Sono passati il fascismo e la resistenza, la guerra e la ricostruzione; Natalia è diventata una scrittrice importante. Ma alla fine del libro la chiassosa rimostranza del padre, che per l'ennesima volta si spazientisce

all'ennesima ripetizione d'uno dei vecchi aneddoti familiari, imprime al tempo una curvatura circolare, suscitando un'impressione di sostanziale vanità.

È il destino della narrativa realista. Così almeno la pensava un amico di Levi e della Ginzburg, quasi coetaneo di Meneghello, ma nel '63 già celebre, Italo Calvino. Cito un brano dal saggio "Natura e storia nel romanzo", del 1958:

> ...quando con Flaubert la letteratura realistica tocca la sua punta massima di fedeltà ai dati dell'esperienza, il senso che ne risulta è quello della vanità del tutto. Dopo aver accumulato minuziosi particolari e costruito un quadro di perfetta verità, Flaubert ci batte sopra le nocche e mostra che sotto c'è il vuoto, che tutto quel che succede non significa niente.[20]

Era questo l'obiettivo che s'era posta la Ginzburg? Difficile dirlo. Certo è che nel suo caso la memoria non fa che perpetuare provvisoriamente l'esistenza di realtà effimere –frasi, parole: oggetti verbali– apparentemente svincolate da qual si voglia messaggio ulteriore. Levi ricorda per portare testimonianza; Meneghello commemora, per scongiurare l'oblio; la Ginzburg ricorda e basta, senza secondi scopi. In questo senso, il suo libro ha davvero, al confronto degli altri due, il carattere di un'opera d'invenzione.

Agli inizi degli anni Sessanta, l'Italia sta cambiando in fretta, molto in fretta. Da paese prevalentemente agricolo sta diventando un moderno paese industriale. I disastri storici della prima metà del Novecento stanno passando in archivio. Le nuove generazioni, cresciute nel dopoguerra, stanno rapidamente diventando adulte. Alcuni scrittori cresciuti durante il ventennio fascista, formati durante (e attraverso) la guerra, la resistenza, la deportazione, maturati negli anni della ricostruzione e del *boom* economico, sentono il bisogno di guardarsi indietro. (Tra questi, sia detto per inciso, potremmo includere lo stesso Calvino: il quale, pur diffidando dell'autobiografia, nel '62 pubblica quello straordinario racconto che è *La strada di san Giovanni*). Ciascuno ha esperienze

[20] Per il brano di Calvino sul senso di vanità che cova nel realimo narrativo, cfr. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Il passo scelto è a p. 26.

diverse; ma tutt'e tre stentano a collegare il passato al presente. La memoria non restituisce il senso di un divenire organico, di uno sviluppo (o al contrario, di una decadenza): piuttosto, insinua l'idea che il divenire temporale sia soggetto a lacerazioni, avvitamenti, slogature. Qualcosa, nella pur relativamente breve *durée* dell'esistenza individuale, s'è guastato. Il corso del tempo, anziché snodarsi in una continuità dotata di senso, apparentemente s'interrompe, s'impaluda, ovvero scompare alla vista per riprendere il suo cammino altrove, come un fiume carsico del quale s'ignori il tragitto sotterraneo. In queste condizioni, scrivere un'autobiografia distesa è impossibile. L'interrogazione reciproca fra il tempo trascorso e il tempo attuale rimane in larga misura implicita: la narrativa memoriale sperimenta modi ellittici, messe a fuoco parziali, prospettive oblique e reticenti. Non a caso, giunto al termine del racconto, il narratore sembra rinunciare ad aver l'ultima parola. Il *Lessico* si conclude sull'iterazione d'una battuta di dialogo, *La tregua* sull'ossessione d'un comando straniero, *Libera nos* sulla formula di congedo delle fiabe. Ma in questa scelta si può ravvisare anche un valore simbolico diverso. Massima o minima che sia la "familiarità" con il passato narrato, ricordare la propria vita significa –per una parte non piccola, e forse decisiva– serbare memoria delle voci altrui.

Bibliografia

CALVINO, Italo, "Natura e storia nel romanzo", in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980.

GINZBURG, Natalia, *Lessico famigliare*, introduzione di Cesare Garboli, cronologia a cura di Domenico Scarpa. Torino, Einaudi, 1999. (Tascabili)

LEVI, Primo, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice. Einaudi, Torino 1997. (Nuova Universale) 2 voll.

MAGRINI, Giacomo, "*Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg", in Alberto ASOR ROSA *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di, vol. IV *Il Novecento*, t. II, *La ricerca letteraria*. Torino, Einaudi 1996, p. 788.

MENEGHELLO, Luigi, *Opere*, a cura di Francesca Caputo, introduzione di Cesare Segre. Milano, Rizzoli, 1993-97, 2 voll.

MONTALE, Eugenio, Recensione a Natalia GINZBURG, *Lessico famigliare*, *Il Corriere della Sera*, 7 luglio 1963 (ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa. Milano, Mondadori, 1996).
SPINAZZOLA, Vittorio, "Meneghello nel paese dei Vibralani", *Moderna*, I, 1, 1999, pp. 143-169.

La construcción dramática de las comedias de Dario Fo

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Cuando Dario Fo recibió en 1997 el Premio Nobel de Literatura, convirtiéndose así en el sexto escritor italiano en recibirlo, en Italia y en otros países se oyeron muchas voces, unas de sorpresa, otras satisfechas y también muchas de ellas discordantes. Hay que tomar en cuenta a propósito de estas voces que, por un lado, desde hace años la figura del dramaturgo de Varese es irritante para muchas conciencias bienpensantes e incluso para muchos intelectuales programáticamente comprometidos; y por otro estaba el hecho de que el premio de literatura más famoso del mundo se destinara a un teatrero, un juglar de la tradición medieval, como Fo gusta de considerarse. Simplemente, por dar alguna idea de lo que se dijo en aquella ocasión, recordemos alguna de aquellas voces: por ejemplo, la de *L'Osservatore Romano*: "dopo cotanto senno, un giullare". Otros consideraban que no se podía conceder un premio de Literatura a alguien que simplemente era un buen actor con una gran *vis comica*, considerando que los espectáculos de Fo tenían validez solamente en cuanto él los representaba, negando así jerarquía al texto creado. Desde luego hubo quien se alegró, como el novelista sardo Gavino Ledda o el poeta y novelista Manuel Vázquez Montalbán quien dijo: "Es una de las pocas veces que los suecos no se han equivocado"; tal vez pensando en el valor revolucionario teatral y artístico del premiado, misma razón por la que aplaudía la designación el periodista y escritor español Eduardo Haro Tecglen.

La polémica es mucho más amplia, y la recordamos aquí por lo que tiene de pertinente para la comprensión del género teatral. Por una parte, nos dicen críticos e investigadores muy serios como Elémire Zolla: "Non l'ho mai letto perche non é un poeta o uno scrittore"; Alfonso Berardinelli: "premiato un attore, esponente di un'altra arte"; o escritores como el poeta hermético Mario Luzi:

"come autore non lo conosco, non ho letto nulla"; o hasta hombres de teatro como Carmelo Bene: "Cosa c'entra Dario Fo con la letteratura?";[1] para no hablar de lo que dijo, en amena conversación, el poeta Giovanni Giudici, refiriéndose al premio sueco: "Ma allora perchè non l'hanno dato a Totò?". El problema es que, o bien se niega la posibilidad de la escritura dramática como literatura, o se atribuye el valor de la representación al actor y no al texto. Ambas posiciones no encajan bien con un hecho cultural fundamental como lo es el que a los grandes dramaturgos del pasado no los vimos representados mientras eran vivos, y si los conocemos y los valoramos es en buena medida por la lectura, misma que muchas veces está deformada por hábitos de otros géneros y pasa por alto el valor escénico de esos textos.

También tenemos posiciones favorables a la distinción de la academia sueca, como la de Fernando Savater quien reconoce ambas realizaciones ("Con Dario Fo el Nobel recae sobre la palabra teatral, sobre la palabra hecha cuerpo, gesto, invectiva y carcajada") o la de Umberto Eco que destaca: "la enorme fama de sus textos demuestra mejor que mil explicaciones la capacidad de comunicación de sus textos"[2].

Este último planteamiento de Eco es importante ya que críticos como Raboni llegaron a afirmar, un tanto irónicamente, que el error de la Academia era por incomprensión de los textos de Fo: "[...] forse, leggendoli in traduzione, hanno scambiato i disinvolti e (a suo tempo e luogo) irresistibili *pastiches* multidialettali e pseudo ruzantini di Dario Fo per il grandioso plurilinguismo di Carlo Emilio Gadda [...]".[3] Idea que sigue Montanelli: "Io ho letto qualcuno di questi testi. E mi sono chiesto, e continuo a chiedermi, come abbiano potuto degli stranieri comprenderne il senso e in quale delle loro lingue sono riusciti a tradurli".[4] En ambos caso olvidan que muchísimas de las comedias de Fo, desde *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959) a *Il Papa e la strega* (1990) pasando por *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968), previa al *Mistero buffo* (1969), donde sí juega con un "geniale impasto pavano-lombardesco",[5] no recurren al habla dialectal, sino que utilizan un italiano estándar y un lenguaje directo y sencillo, aunque no por ello carente de fuerza expresiva; y si en ocasiones es popularizante, también es absolutamente comprensible y desde luego traducible. A esto habría que agregar la universalidad de sus temas y personajes, así como la correspondencia de las situaciones que crea en sus obras, con la realidad social de múltiples países y sociedades, y los valores expresivos de su lenguaje literario; todos ellos temas de sumo interés, pero que salen de los objetivos de este trabajo.

[1] Todas estas citas fueron tomadas del *Corriere della Sera*, 10 de octubre 1997, p. 11.

[2] Ambos en *El País*, 11 de octubre de 1997, p. 35.

[3] Giovanni Raboni, "Mistero svedese", *Corriere della sera*, 10 de octubre de 1997.

[4] Indro Montanelli, "La stanza di Montanelli", *Il Giornale*, 18 de octubre de 1997.

Una enciclopedia especializada en literatura y de prestigio reconocido como la de Garzanti, en primer lugar dice de Fo que es un actor, y después un autor teatral,[6] lo cual nos indica cuando menos lo que es un punto de vista bastante frecuente en Italia. Por otro lado, no hay que olvidar que en Italia, desde el Seiscientos existe una tradición de los "comici dell'arte-scrittori" que representaban con éxito sus comedias en plazas y cortes de toda Europa; misma tradición que tiene en el siglo XX como sus dos mayores exponentes a Eduardo de Filippo y a Dario Fo, los cuales, junto con Luigi Pirandello, representan la mejor tradición teatral universal nacida italiana. Es claro que estamos hablando de un escritor que actúa o de un actor que escribe o de un escenógrafo que dirige; todo depende de la perspectiva que tomemos: si el enfoque es literario, se trata de un dramaturgo, con once volúmenes publicados de textos teatrales, que actúa, diseña escenografías y dirige sus puestas en escena, lo cual parece irritar a quienes piensan en la alta misión del poeta torturado o en la visión trágica del novelista-conciencia de nuestro tiempo.

Si aceptamos de la manera más elemental y simplista posible que al hablar del género teatral nos estamos refiriendo a una manifestación que se caracteriza por textos literarios que se representan, esto nos lleva a plantear que en la obra teatral existe un texto dramático y un texto teatral (o en la terminología de Carmen Bobes: un "texto literario" y un "texto espectacular"). El primero de estos textos es aquel que es concebido y escrito para

[5] Franco Quadri, "Nota introduttiva", *Le commedie di Dario Fo*, I, p. xiii.

[6] *Nuova Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, p. 353.

ser representado, y el segundo es el realizado durante la representación.[7] Estos dos textos no deben concebirse como entidades separadas, ni tampoco puede privilegiarse uno por encima del otro. El hecho teatral surge de la relación dialéctica y semiótica (en cuanto existe una relación de tipo sígnico) que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización, concreta pero efímera, del segundo de ellos.

Como bien nos ha mostrado el historiador del teatro español Francisco Ruiz Ramón en diversos trabajos, en la génesis de aquello que llamamos un texto teatral existe una concepción de su representación, y el dramaturgo

> ...al concebir un espectáculo no lo concibe en un espacio vacío de tiempo, sino en un tiempo histórico concreto –el suyo y el de sus espectadores– donde dominan determinadas prácticas de puesta en espectáculo en relación de concordancia o discordancia con su propia concepción; relación que, a la vez, condiciona su escritura del texto.[8]

Pero también hay que considerar que, por su propia definición, el discurso dramático pretende determinar el discurso espectacular, aunque sabemos de la apertura tan grande a la variación que existe en este último en el momento de establecer su relación definitiva con el texto literario. Esta determinación dramática se hace a partir de la mencionada serie de convenciones y principios teatrales que son conocidos por el autor y propios de la época en que se escribe la obra, así como de los medios y costumbres de representación teatral. En este sentido, podemos decir que el texto dramático también determina al texto espectacular a partir de las convenciones y costumbres escénicas de la época.

El problema del texto y la representación no es ajeno a Fo, quien se ha interesado seriamente por la teoría teatral (muestra de ello es su famoso *Manuale minimo dell'attore* publicado

[7] Sobre estos conceptos y el modelo de aproximación semiótico puede verse el trabajo de María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, pp. 13-28.

[8] Francisco Ruiz Ramón, "La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores", en Ysla Campbell ed., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, p. 2.

originalmente en 1987); y sus reflexiones, cargadas de pasión por las tablas, si no son contradictorias, sí al menos resultan paradójicas, ya que por un lado en su obra se rescata el valor de la palabra, esto es el texto, como esencia del teatro:

> Prima del gesto, la parola: la forza di quest'opera [*Mistero buffo*], che segna un momento di profondo rinnovamento del teatro italiano, sta sopratutto nel linguaggio, qui reinventato attingendo ai dialetti padani dei secoli XIII-XV con effetti esilaranti.[9]

Por otro él puede decir "con un certo intento provocatorio", entre otras cosas, que los actores deberían escribir sus propias comedias o tragedias, como prefirieran, porque la ventaja de un autor que actúa es que

> Scrive un'entrata, un dialogo con altri attori, ma non immagina la scena come vista dalla platea, al contrario la vede direttamente agita sul palcoscenico e proiettata sul pubblico.[10]

También considera que es una idea errónea y peligrosa suponer que

> ...il teatro non sia altro che letteratura messa in scena, recitata, sceneggiata, invece che semplicemente letta. [...] Un'opera teatrale valida, per paradosso, non dovrebbe assolutamente apparire piacevole alla lettura: dovrebbe scoprire i suoi valori solo nel momento della realizzazione scenica.[11]

Lo cual es una verdad que los estudios teatrales no siempre han tomado en cuenta. De hecho, durante muchos años se hicieron valoraciones e interpretaciones a partir de la simple lectura de textos teatrales, sin tomar en cuenta lo que implica la escenificación que altera y matiza los sentidos de las palabras y pone de manifiesto planteamientos que quedan ocultos cuando no se

[9] Dario Fo, *Mistero buffo*, contraportada.

[10] D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, p. 286.

[11] *Ibid.*, p. 285.

visualiza la escena. El mismo Fo recuerda, en la premisa de la edición de quince comedias escritas en colaboración con Franca Rame,[12] lo sucedido cuando se presentó en la televisión italiana en 1962 el diálogo de *La casellante*, el cual no tuvo ninguna objeción previa por parte de la censura o de la dirección de la RAI (televisión estatal italiana), y que, sin embargo, desató acres polémicas por su contenido satírico que se ponía claramente como manifiesto en el devenir escénico. Lo cual quiere decir simplemente que los censores y productores de la RAI no sabían leer literatura teatral.

Por otra parte, me parece que hay que entender que cuando Fo no acepta la consideración del hecho teatral como literatura,[13] tiene una actitud similar a la que, desde otras ópticas y en otros campos, adoptan estudiosos tan serios como Walter Ong cuando propone que no se consideren como "literatura" los textos de tradición oral, ya que el término hace referencia a la letra, esto es la escritura.[14] En ambos casos, lo que se está pidiendo es el reconocimiento de la especificidad de dichas manifestaciones (creación, transmisión, representación, etc.), mismas que por tradición (y creo que por su esencia textual) se engloban en el campo de la literatura, y se les aplican –y ahí está el problema– los modelos y estrategias válidos para textos como la novela o la poesía culta.

Ante esta posición, la propuesta semiótica antes enunciada que considera el texto teatral como provisto de una doble textualidad, y a la cual nos hemos adherido, resulta satisfactoria pues rebasa las limitaciones que ve Fo en cuanto a la consideración de literatura teatral o del hecho teatral como literatura, pues rescata el valor escénico espectacular del texto dramático.

Por otra parte, en la construcción dramática de las obras de Fo hay que tomar en cuenta que el proceso creativo del texto dramático está sujeto a su puesta en escena: esto es, hay una progresiva transformación, adecuación a objetivos de relación con el público, consonancia con la situación sociopolítica, ajuste del tono y de la intención crítica; pero al final, aunque sea un texto

[12] D. Fo y Franca Rame, *Coppia aperta, quasi spalancata*.

[13] "Il teatro non c'entra con la letteratura, anche quando –con ogni mezzo– si vuole incastrarcelo". D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, p. 285.

[14] *Cf.* Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, pp. 20-24.

en movimiento, se llega a un texto que se clausura (esto es deja de tener variación), sea por la ausencia de nuevas representaciones, o porque ha alcanzado el punto estético buscado por su autor, o simplemente porque se fija en una publicación; tal es el caso de la comedia *Clacson trombette e pernacchi* (1982) y de muchas otras, cuyo proceso creativo incluyó casi un año de representaciones. Al final de este proceso, los textos de Fo no son simples *canovacci*, sino textos literarios que dan cuenta de los mecanismos de representación que ponen de manifiesto todos los contenidos que ha planteado el autor.

Como en este trabajo pretendo apuntar algunas de las características de esa dramaturgia a partir sus recursos dramáticos constructivos, señalaré estos elementos en algunas comedias de Fo, sin tomar sin embargo en cuenta *Mistero buffo* (1969). Aunque ésta es probablemente la pieza de la dramaturgia de Fo más conocida y reconocida (junto con *Morte accidentale di un anarchico*, 1970), su construcción se apoya mucho en la improvisación juglaresca; y ya que en *Mistero buffo* hay un juego implícito y explícito de uso y parodia –con fines satíricos– de convenciones escénicas medievales y técnicas juglarescas; la construcción dramática textual se apoya en una especie de juglar-narrador, por lo que no resulta tan clara. Lo que sí es evidente en dicha obra como elemento de la construcción dramática, es el recurso del habla dialectal como contrapunto dramático del italiano, que podemos considerar como lengua estándar u oficial, y en cuanto tal cargada del significado de ser la lengua del poder; con eso el habla dialectal sería automáticamente el habla popular, y por ende el habla del oprimido por el poder. Tal vez se trate de una dicotomía maniquea y simplista (en muchos ámbitos italianos la aristocracia local manejaba el dialecto como lengua propia y desde luego no asociada necesariamente al habla popular) que, sin embargo, dramáticamente funciona.

Antes de ver algunos otros elementos de la construcción dramática de Fo recordemos que todo texto teatral tiene marcas que controlan los mecanismos de escenificación: las llamadas didascalias.[15] Éstas pueden ser explícitas:–las acotaciones– o estar implícitas en los diálogos de los personajes; por lo tanto los elementos de la construcción dramática los debemos buscar tanto en las acotaciones como en los propios diálogos.

[15] Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 17-18.

Franca Rame ha dicho muy acertadamente que Fo, más que ser un escritor teatral, es un

> ...costruttore di testi per teatro. [...] Perché, con la scrittura, parte l'esigenza di pensare e fabbricare una scena, meglio, una sequenza di spazi scenici, di piani, dove rappresentare l'azione teatrale [...] il suo teatro non è fatto di personaggi, ma di *situazioni*.[16]

Podemos considerar que los elementos esenciales de la construcción dramática de una obra son los siguientes: el espacio dramático (entendido como el espacio de la ficción), la caracterización de personajes, y el discurso (entendido como recurso de la evocación y la diégesis y como motor de la acción). Hemos señalado antes cómo Fo utiliza el discurso en obras como el *Mistero*. Veamos un par de ejemplos sobre la construcción del espacio dramático.

La definición del espacio es fundamental y así se nos muestra muchas veces en las didascalias explícitas, como la primera acotación de *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), la cual dice:

> *La scena rappresenta una piazza spagnola del Cinquecento, molto ampia. Sandaline appese in alto. Nel mezzo si sta approntando un palco dei supplizi. C'è anche un albero della cuccagna.*[17]

Será el "secondo carpentiere" el que ubique la acción en España ("l'unica cosa che c'era di serio in Spagna era la forca..."). El patíbulo que domina la escena por sobre cualquier otro elemento se convertirá muy pronto en el improvisado escenario donde el condenado-Colombo, esto es el actor-personaje, representará su obra muy contra su voluntad. No es exactamente teatro dentro del teatro: sino la representación en un espacio de la ficción (como lo es España y un patíbulo que se crean en el espacio escénico). El efecto en el espectador se multiplica, ya que en la realidad se crea un escenario dentro del escenario con espectadores que son

[16] F. Rame, "Testimonianza", *Le commedie di Dario Fo*, III, p. xiii.
[17] *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, en *Le commedie di Dario Fo*, II, p. 5.

actores, y espectadores reales. El objetivo teatral que persigue Fo es la toma de conciencia de la realidad (primero por los actores-espectadores y luego por los espectadores reales), para lo cual juega continuamente con la dualidad escenario-patíbulo (ambos, espacios dramáticos, esto es espacios de la ficción). En el espacio escénico (espacio real) se representan distintas situaciones en distintos tiempos, con lo cual la obra es una continua representación, hasta la muerte del condenado que ha representado a Colón y se debe despojar de esta caracterización para ser ejecutado por el verdugo. Este juego de la realidad aparente está sugerido desde el principio con otro recurso, en este caso sonoro: otro de los recursos teatrales que se realizan en el texto espectacular, y que nos indica la misma primera acotación:

> *Prima dell'aprirsi del sipario si odono dei colpi sul tipo di quelli che nel teatro francese annunciano al pubblico l'inizio dello spettacolo. A sipario aperto ci si rende conto che quei colpi sono prodotti dal martellare di due carpentieri che inchiodano tavole di sostegno a dei pali.*[18]

Las llamadas a escena son los martillazos de los que erigen el patíbulo, pero esto se sabe hasta que se levanta el telón y el patíbulo se convierte en escenario.

Por otra parte los objetos en la escena, la utilería, son elementos significativos del espacio dramático y la situación, y forman parte de los elementos constructivos: por ejemplo la biblioteca y los libros que crean el espacio y generan los personajes en *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* (1969). Así, en la primera escena de esta comedia Fo dice que:

> *In proscenio, a mo' di sipario, frontespizio a gabbia che allude ad una biblioteca. Dietro, arrampicati su trabatello, scale a libro e sgabelli tre operai tolgono i libri e li passano ad altri operai che li ripongono in pareti [illegible] casse di grandi dimensioni. Siamo nella biblioteca di una "Casa del Popolo". Luce bassa.*[19]

En los primeros tres diálogos los personajes reforzarán este espacio escénico convirtiéndolo en un espacio dramático al decir

[18] *Idem.*
[19] *L'operaio conosce 300 parole*, en *Commedie di Dario Fo*, III, p. 83.

que se trata de una biblioteca en una Casa del Pueblo, y más adelante se definirán como trabajadores revolucionarios. Posteriormente se dará otro desplazamiento espacial con la aparición de los personajes de los libros, desde Gramsci hasta Mayakovski.

Los personajes de Fo abarcan una gama muy amplia, ya que por un lado tienden mayoritariamente a ser genéricos: "operaio", "bandito", "commisario franchista", "carpentiere", "giudice", "donna"; pero, por otro, Fo utiliza también personajes que se apoyan en un referente histórico inmediato o del pasado: "Fanfani", "Colombo", "Regina Isabella", "Elisabetta d'Inghilterra", "Bonifacio VIII". Y, finalmente, una serie de muñecos, gigantones, máscaras de la *commedia dell'arte* y alegorías, estos últimos con una función múltiple y un simbolismo que se desarrolla por medio de didascalias implícitas en los diálogos de los propios personajes.

En síntesis, se puede decir que, contando con su capacidad como actor (misma que ha desviado la atención hacia su obra) y su conocimiento del espacio escénico, Dario Fo domina una escritura auténticamente teatral con la cual genera textos dramáticos sólidamente literarios, que contienen todas las claves mímicas, gestuales y visuales de la representación; pues, siguiendo a los grandes autores teatrales de ayer y hoy, de Shakespeare y Lope a Chejov y Lorca pasando por Molière, Dario Fo sabe

> ...immaginare uno spazio scenico, scrivere oltreché le parole anche i gesti, i toni, le frasi da pronunciare a grande proiezione, e quelle da sproloquiare, buttar via, il contrappunto delle azioni sulle parole e viceversa. Come si articola una scrittura da recitare in proscenio o sul fondo [...][20]

pues a fin de cuentas "El teatro es el sitio donde la literatura se hace carne".[21]

Con esto queremos decir que para lograr un efecto escénico válido y de alta calidad artística lo primero que necesitamos es la palabra. Esto es, aquello que los no versados en las artes escénicas identifican simplistamente con la literatura, olvidando que ésta

[20] D. Fo, *Manuale minimo*, p. 165.
[21] José Luis Gómez, *El País*, 10 de octubre de 1997, p. 35.

tiene una especificidad en todos los géneros, y en el caso de la literatura dramática está formada por un discurso que recoge desde su creación los elementos de la representación. El dramaturgo controla desde la génesis de su texto los gestos y los movimientos del actor, pero este control está en las líneas maestras, dejando libertad a aquel que hará vivir al texto en el escenario. Dario Fo se nos presenta como un espléndido escritor teatral (esto es hacedor de textos para ser representados) que controla perfectamente los recursos de la puesta en escena desde ese texto literario y dota además las palabras de rica carga expresiva, condensación de significados y valores estéticos, elementos que se esperan en cualquier tipo de literatura.

Bibliografía

BOBES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus, 1991.

Corriere della Sera, 10 de octubre 1997.

El País, 11 de octubre de 1997.

FO, Dario, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, en *Le commedie di Dario Fo*, II, Franca Rame ed. Torino, Einaudi, 1997. [1ª ed. 1966]

FO, Dario, *Mistero buffo*, Franca Rame ed. Torino, Einaudi, 1997.

FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Franca Rame ed. Torino, Einaudi, 1997.

FO, Dario y Franca RAME, *Coppia aperta, quasi spalancata*. Torino, Einaudi, 1991.

GÓMEZ, José Luis, "El Nobel a Dario Fo", *El País*, 10 de octubre de 1997, p. 35.

MONTANELLI, Indro, "La stanza di Montanelli", *Il Giornale*, 18 de octubre de 1997.

Nuova Enciclopedia della Letteratura Garzanti. Milano, Garzanti, 1989.

ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, FCE, 1987.

QUADRI, Franco, "Nota introduttiva" a *Le commedie di Dario Fo*, I. Torino, Einaudi, 1974, pp. v- xiv.

RABONI, Giovanni, "Mistero svedese", *Corriere della Sera*, 10 de octubre de 1997.
RAME, Franca, "Testimonianza", *Le commedie di Dario Fo*, III. Torino, Einaudi, 1994, pp. v-xv. [1ª ed. 1975]
RUIZ RAMÓN, Francisco, "La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores", en Ysla CAMPBELL ed., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992.
UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

La religiosidad de los poetas herméticos: los casos de Ungaretti y Montale

JOSÉ LUIS BERNAL
Universidad Nacional Autónoma de México

El siglo XX irrumpe con crisis en todos los campos de la actividad humana, incluidas la expresión artística y la religiosidad; y al emplear el término "religiosidad" me refiero a los diferentes modos de expresar los hombres, en este caso nuestros poetas, su relación personal con Dios y con lo sagrado, más allá de las formas de la liturgia y del dogma.

En Italia, país que contribuyó a los cambios vanguardistas en la forma, el contenido, la lengua y los cánones poéticos, y que también renovó las artes plásticas con grandes pintores y escultores como Umberto Boccioni, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis y otros, el hermetismo sirvió tanto para alentar formas de expresión personales y preñadas de profundas posibilidades estéticas, sobre todo bajo la represión fascista, como para expresar la religiosidad de un tiempo terrorífico en que los europeos que vivieron las dos guerras mundiales se reconocían criaturas de la Divinidad. Con voces diferentes y ambos atentos lectores del existencialismo kierkegaardiano, estos poetas nos recuerdan que lo que salva al hombre no es algo puramente material, sino que pertenece al reino del espíritu.

Para adentrarnos en el mundo de los herméticos remitámonos a la oleada irracionalista que, desde el Romanticismo con su exaltación del yo y con sus impulsos, místicos o panteístas, invadió la cultura europea. Filosofías y modos de afrontar lo real se oponían, desde el sentimiento de angustia de Kierkegaard, la deificación del hombre de Nietzche o el voluntarismo de Schopenhauer, al positivismo de Comte y al idealismo absoluto de Hegel. Hecha la excepción de Marx, podría afirmarse que desde la segunda mitad del s. XIX hasta los dos o tres primeros decenios del XX la filosofía no fue exclusivamente racionalista, positivista y optimista, sino antintelectualista, subjetiva, existencialista, pesimista respecto a la condición humana y al

progreso de la historia, contraria a la fe ciega en el puro desarrollo científico y, de algun modo, idealista. De ahí que muchas veces se expresara como una nueva forma de religiosidad. En Nietzche la religión del hombre, en Wilde y en el simbolismo francés la religión del arte por el arte, en D'Annunzio el culto de la Belleza rarefacta y amoral.

Hay irracionalismo, subjetivismo y sentimiento existencial, más que marxismo *stricto sensu*, en las voces de los principales escritores europeos de los últimos decenios del XIX y los primeros del XX. Esto explica la poética de las "correspondencias" de Baudelaire, la del "descarrilamiento de los sentidos" y del poeta como "vidente" de Rimbaud, el esteticismo de Walter Pater, las místicas edificaciones verbales de Rilke, la revuelta belicista y anticultural de los futuristas, la "poesía pura" de Ungaretti y la poética del "correlativo objetivo" de Montale.

Giuseppe Ungaretti

Ungaretti nació en Alejandría de Egipto, por lo que su poesía sabe mucho a exilio y a abandono. Fue un hombre de enorme sensibilidad, con una arraigada pasión por la amistad, por el erotismo, por el arte y por la vida. Es importante mencionar que ya en su primera juventud sus amores literarios eran Leopardi, Baudelaire, Mallarmé y Nietzche. También tienen mucho peso en su vida juvenil sus ideas políticas, pues en 1908 solía frecuentar la "Baracca rossa", un lugar de reunión internacional de anarquistas dirigido por Enrico Pea, también gran escritor del Novecientos y unido en amistad de por vida a Ungaretti. Son los años en que nuestro autor hace propaganda atea, escribe artículos políticos y literarios, publica en los diarios locales y traduce algunas de las *Narraciones extraordinarias* de Poe.[1]

Ciertas actitudes morales le venían de familia: su madre había sido en extremo piadosa y muy tolerante con quienes manifestaban ideas religiosas o tendencias políticas diferentes de las propias. A estos sentimientos, naturales en Ungaretti, se agregará después otro elemento, la acendrada piedad por los seres humanos que

[1] Para los datos biográficos sobre Ungaretti me he valido de las notas introductivas de Leone Piccioni a *Ungaretti. Una antologia delle opere*.

sufren. Ambos sentimientos, una natural actitud piadosa y un fuerte rechazo a la injusticia o, si se prefiere, una gran sed de justicia en el mundo, misma que lo hizo participar en la lucha social de los anarquistas, se le combinaron de modo *sui generis* dando origen a su primera fase poética en los años en que participó, como soldado de infantería, en la Primera Guerra Mundial.

Como prueba de su amor a la justicia, cabe recordar que el joven Ungaretti en 1912, comenzó a estudiar derecho en París, aunque pronto dejó este interés (al que había sido inducido por su madre) para dedicarse de lleno a la literatura, animado por sus amigos y compañeros de los cafés literarios que frecuentó. La convivencia con personalidades como Severini, Satie, Gris, Braque, Paul Fort, Picasso, Modigliani, Jacob, De Chirico y Savinio, con Ardengo Soffici y Carrá, además de los pintores futuristas, fue determinante para la decisión y la labor literaria posterior de Ungaretti.[2]

Giacinto Spagnoletti descubre dos momentos psicológicos en la obra de Ungaretti. Afirma que, aunque el primer libro, *L'allegria*, cuyos poemas fueron escritos entre 1914 y 1919, constituye "el diario de un hombre que necesita 'una ilusión' para darse ánimo", los *Inni* y las demás poesías que más tarde serán incluidas en *Sentimento del tempo*, escritas entre 1919 y 1935, ya "testimoniarán la necesidad de una religiosidad, de una reconquistada certeza espiritual".[3]

Pero muchas cosas deberán suceder todavía. Ungaretti, abandonados los estudios de derecho, entra en la Facultad de Letras todavía en Paris, y estudia para profesor de francés. Quiere la licencia para la enseñanza en Italia, donde la familia ha vuelto a residir, en la originaria Versilia, cerca de Lucca; y en 1913 regresa a la patria. En 1914, el año en que da principio la Gran Guerra, el joven era intervencionista. Es arrestado por la policía. Deja la Versilia y se translada a Milán, ciudad en la que, superado el examen profesional, empieza a enseñar el francés. Los poemas que escribe en esta época formarán parte de la sección *Ultime* con que comienza *L'allegria*.

[2] *Ibid.*, p. 14.

[3] Giacinto Spagnoletti, *Saba Ungaretti Montale*, p. 54. Las traducciones de los textos críticos son mías. Se conservan en italiano los versos y algunas expresiones de los propios poetas.

Un repaso de las imágenes poéticas de las cuatro secciones que constituyen *L'allegria* nos confirma la evolución señalada por Spagnoletti.[4] La pluma de Ungaretti va trazando una elipse que comienza con la pura expresión existencial, alusiva, alegórica de la vida humana vivida en el infierno de esos tiempos, y que concluye con la plena expresión de una auténtica religiosidad. Todo ello, para el contexto literario italiano, en un lenguaje novedoso que, como dirá Leone Piccioni, no guardaba ninguna relación de parentesco ni con el dannunzianismo, ni con el crepuscularismo, ni con la academia carducciana, ni con Pascoli. La poesía de Ungaretti era, ya desde entonces, del todo suya y por completo moderna: "parecía proponer un tipo de discurso poético casi del todo nuevo, con dimensión directa, coloquial, popular: y en cambio era, en aquella dramática situación humana, en aquella guerra de los soldados de infantería, medida heroica".[5]

Releyendo la *Allegria* descubrimos un poemario del sentimiento existencial y del dolor humano. Aquí aparece el recuerdo del sol africano que "rapisce la città" y al que ni las tumbas se le resisten; son las imágenes de una gran parte de su vida vivida en un "paesaggio friggibile", como diría el propio poeta.

También en estas páginas se quita la vida y se le aparece en sueños Moamed Sceab, el amigo árabe que ya no tenía patria: mi è venuto a ritrovare/ il mio compagno arabo/ che s'è ucciso l'altra sera.

A este libro pertenece igualmente "La veglia", durante la cual, entre los cadáveres de la trinchera, la noche del 23 de diciembre de 1915, y "buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio" el poeta soldado manifiesta una religiosidad cósmica que lo hace escribir "lettere piene d'amore". Es ya notable en estos versos la sabiduría métrica y rítmica con la que el autor ha hecho evolucionar el verso italiano desde la consabida *cantabilitá* endecasilábica hasta el modernísimo módulo versal en el que importan las palabras, que caen una a una siguiendo un impulso propio, con sus aliteraciones, sus acentos y sus semirrimas, y no los versos, que fueron los reyes de la poética italiana desde Petrarca hasta el *laureato* D'Annunzio.

[4] Las secciones de *L'allegria* son: *Ultime*, *Il porto sepolto*, *Naufragi* y *Prime*.

[5] Leone Piccioni, "Prefazione" a Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, p. xxii.

L'allegria es también el *locus* de la ingente soledad del individuo y de la especie, soledad que se expresa con un lirismo pleno, abandonado, conmovido como el de estas frases, que resumen la atmósfera interior de nuestros tiempos: "chi mi accompagnerá per i campi?"; o éstas: "balaustrata di brezza / per appoggiare stasera / la mia malinconia"; o en estas imágenes: "volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata / perchè ci lamentiamo noi?".

Es además el lugar en donde se da, aunque sea sobre la página escrita, el sentimiento de fraternidad entre los hombres:

> Di che reggimiento siete fratelli?

Por otra parte, es también éste el libro que representa la Tierra: el verdadero lugar de las condenas, como en el siguiente poema, titulado, precisamente, "Dannazione", escrito en una localidad llamada Mariano el 29 de junio de 1916:

> Chiuso fra cose mortali
> (anche il cielo stellato finirà)
> perché bramo Dio?

Ya estamos en plena necesidad religiosa, una necesidad vital que, si en los versos antes citados expresaba la certidumbre acerca de la muerte del mismo firmamento constelado, en "Mattina", del 26 de enero de 1917, accede a la iluminación y a la unión mística: "M'illumino / d'immenso".

Son las últimas poesías de la *Allegria*. He aquí de nuevo el hambre de Dios, expresada en "Preghiera", en la cual el mundo, la realidad, son un "barbaglio di promiscuità", mientras que la vida de ultratumba es una "limpida e attonita sfera". El poeta pide a Dios le conceda el naufragio en esa limpidez:

> Quando mi desterò
> dal barbaglio della promiscuità
> in una limpida e attonita sfera
>
> Quando il mio peso mi sará leggero
>
> Il naufragio concedimi Signore
> di quel giovane giorno al primo grido

Son aproximadamente catorce años los que transcurren desde ese 1914 hasta el año de 1928. Ha vivido la guerra, ha publicado en *Lacerba*, ha sido soldado en varios frentes, ha visto los horrores de la guerra de trincheras, se ha casado con Jeanne Dupoix. Habrá también en consecuencia una evolución del sentimiento religioso. No es sino en 1928 cuando escribe la "Pietà", en plena conversión a la religión católica, después de un período pasado en Subiaco en la semana de Pascua. Tenía entonces cuarenta años.

Aproximadamente otros catorce años pasan para que se publique *Sentimento del tempo* (1933), la obra central de Ungaretti, que reúne "La pietà" y otros poemas escritos entre 1928 y 1931. Obra poblada por los grandes temas, por las grandes obsesiones de su vida: el hombre, Dios y el tiempo. Aquí se expresan los grandes mitos de su poesía: el de las estaciones, el de los países, el de la muerte, el del amor, el del tiempo.Y en seguida vienen las *Leggende*, de carácter más personal, y los *Inni*, que están, como dice Spagnoletti: "invadidos por un meditado sentimiento religioso". Al final del *Sentimento* vienen algunos cantos dedicados al sentimiento de la memoria, del sueño y del amor.[6] El tema rastreado nos lleva a enfocar de inmediato los *Inni*.

Son poemas –siete en total–[7] en los cuales el sentimiento religioso presenta algunas variantes. En primer lugar, el sentimiento religioso es pregunta angustiosa, sed de permanencia y durabilidad, anhelo de fusión entre el sujeto cognoscente y la alteridad del universo en "Danni con fantasia". El poeta pregunta: "Perché le apparenze non durano?" Pues sabe que la mente, mientras está encarnada, destruye lo que toca. Es incapaz de crear nada sin, de alguna manera, corromperlo, porque no es la Mente divina, sino la mente imperfecta de la criatura:

Se ti tocco, leggiadra, geli orrenda,
nudi l'idea e, molto più crudele,
nello stesso momento
mi leghi non deluso ad altra pena.

Perché crei, mente, corrompendo?

[6] G. Spagnoletti, *op.cit.*, p. 56-57.

[7] Los títulos de los *Inni* son los siguientes: "Danni con fantasia", de 1928; "La Pietà", del mismo año; "Caino" y "La preghiera", también de 1928; "Dannazione", de 1931; "La pietà romana", escrita en 1932 y "Sentimento del tempo", 1931.

Otra forma de religiosidad presente en los himnos es la relacionada con el dolor por la condición humana considerada como exilio y como duda. Los tonos son también variados. En "La pietà" van desde la súplica de la criatura en abandono hasta el de reproche a Dios e inclusive la blasfemia. Transcribo algunos ejemplos: "sono un uomo ferito; Dio, coloro che t'implorano / non ti conoscono più che di nome?"; "M'hai discacciato dalla vita / Mi discaccerai dalla morte?"; "Dio, guarda la nostra debolezza; vorremmo una certezza; Di noi nemmeno pù ridi?"; "La tua legge qual è?"; "Fulmina le mie povere emozioni / Liberami dall'inquietudine"; "E tu non saresti che un sogno, Dio?".

La estrofa final de este poema, por las verdades que dice acerca de nuestra banalidad y soberbia, nos evoca de inmediato a su maestro Leopardi; aunque en aquél no había religiosidad alguna, mientras que la religiosidad de Ungaretti, aquí, se expresa como la voz del alma encallecida en el sufrimiento. Es el grito de quien, mientras más padece, más se pierde a sí mismo y mucho menos comprende. Leamos:

L'uomo, monotono universo,
Crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili
Non escono senza fine che limiti.

Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce
Se non il proprio grido.

Ripara il logorio alzando tombe
E per pensarti, Eterno,
Non ha che le bestemmie.

En "Caino", el himno dedicado al mítico asesino de Abel, el personaje es un pastor de lobos, cuyos dientes son los mismos que tiene la "luce breve" que "punge i nostri giorni". Además, Caín es presentado como un pavoroso depredador.

Pasando a la "Preghiera", palabra-clave que ya hemos encontrado en los primeros versos de Ungaretti, diré brevemente que en este poema el poeta se pregunta cómo debió haber sido el

mundo antes del hombre, de ese ser que "a su lujuria llamó cielo". Es vibrante la parte final:

Da ciò che dura a ciò che passa,
Signore, sogno fermo,
Fa' che torni a correre un patto.

Oh rasserena i tuoi figli.

Fa che l'uomo torni a sentire
Che, uomo, fino a te salisti
Per l'infinita sofferenza.

Sii la misura, sii il mistero.

Purificante amore,
Fa' ancora che sia scala di riscatto
La carne ingannatrice.

Vorrei di nuovo udirti dire
Che in te finalmente annullate
Le anime s'uniranno,
E lassù formeranno,
Eterna umanità,
Il tuo sonno felice.

Según Spagnoletti, esta plegaria representa muy bien el drama religioso del autor y "no es la invocación de quien ha encontrado la paz, sino de quien la busca, y se considera indigno de conquistarla [...]. El poeta le pide al Señor, a aquel Dios que no es un sueño nuestro, incierto, o una ilusión pasajera, que intervenga en la discordia entre lo eterno y lo caduco, en la que siempre nos debatimos de modo tan desordenado".[8]

Finalmente, cabe hacer una última reflexión. En 1939 Ungaretti se encontraba en Brasil, donde enseñaba literatura italiana desde el '36, en la recién fundada Universidad de São Paulo. En este año muere su hijo Antonietto, de nueve años. Frente al dolor inconsolable de la pérdida, la religiosidad de Ungaretti parece disminuir; almenos es lo que se desprende de los textos posteriores

[8] G. Spagnoletti, *op. cit.*, p.61-62.

donde el motivo del hijo está presente. Encerrado en el mutismo y en la introspección, no publicará otro libro hasta 1946. El poemario, que reúne textos escritos entre 1937 y el año de publicación, se llamará *Il dolore*. En la sección titulada "Gorno per giorno", los poemas dedicados a la enfermedad y la muerte del hijo, y al sucesivo dolor, están llenos de recuerdos, de imágenes físicas del niño, de añoranzas irremediables, pero en ellos no aparece diálogo con Dios, ni reconocimiento alguno de trascendencia. Si acaso, la expresión de un deseo:

In cielo cerco il tuo felice volto,
Ed i miei occhi in me null'altro vedano
Quand'anch'essi vorrà chiudere Iddio.

Eugenio Montale

La religiosidad montaliana es muy diferente de la de Ungaretti. También se descubren en Montale notables diferencias en el léxico y en las formas sintácticas y estróficas. Este genovés (que conocía el paisaje árido y una flora y fauna particular de su región, y terminó asignándoles cargas semánticas arcanas) tenía una personalidad mucho más solitaria y pesimista. En palabras de Sapegno "En el origen de la poesía de Eugenio Montale [...] el fermento romántico que sacude con imprevistos y fuertes desgarrones el mundo de Ungaretti, aparece calmado y sedimentado [...]. Su sensibilidad viene a resolverse en una actitud de absoluta contemplación, en la que los pretextos que le brindan los sentidos y la memoria se convierten en materia de una crónica rigurosa y severa que hay que aceptar como algo irrevocable". De esta disposición derivan en su poesía la riqueza de sus temas, su concreción y fidelidad a las cosas "y a las figuras de un paisaje que nada tiene de indeterminado ni de evanescente".[9]

Al igual que Ungaretti, forjó una poética muy personal y distante de la de D'Annunzio, aunque su estilo sí le debe algo a Pascoli y está más emparentado, como lo ha señalado Giacomo De Benedetti, con la gran poesía dialectal genovesa de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi y de Mario Novaro.[10]

[9] Natalino Sapegno, *Historia de la literatura italiana*, p. 635.
[10] Giacomo De Benedetti, *Poesia del Novecento*, p. 13.

En *Ossi di seppia*, afirma este crítico, ya se encuentran todas las características del posterior hermetismo de *Le occasioni* y de *La bufera e altro*. Para nuestros fines lo relevante es que ya desde sus comienzos como poeta, el autor de "I limoni", el poema que contiene un programa de poética antidannunziana, ya presentaba en su tejido léxico muchos términos susceptibles de una posible interpretación en clave religiosa. Algunos ejemplos: En "*In limine*", el viento entra en el "pomario", que es en realidad "reliquiario" y no huerto; en "Corno inglese", las nubes que viajan por el espacio son comparadas con "chiari reami di lassù", con "d'alti Eldoradi malchiuse porte"; por cierto que versos parecidos se encuentran en una de las *Myricae* de Pascoli. En "Falsetto", los veinte años de la protagonista se ciernen amenazantes sobre ella, como una entidad metafísica y casi grotesca; y cuando ella está por saltar al mar, avanza sobre el trampolín, mientras abajo la aguarda otra presencia amenazante: "il gorgo che stride"; es notable ya en este verso una de las preferencias de nuestro autor por el empleo de verbos ásperos y rechinantes, que se convertirán en uno de sus recursos favoritos para luchar contra la *cantabilità* de la poesía italiana anterior.

Con el reino de los muertos se relaciona la sección *Sarcofaghi*, en la que aparecen las misteriosas "ricciute donzelle" que "recano le colme anfore su le spalle" en este lugar misterioso, el paso debe ser más cauto, dice Montale, porque el Enigma acecha, vigilado por un "magro cane"; es el lugar, donde, en fin, "cadono a terra / le provigioni serbate / pel viaggio finale".

Es notable un hecho que diferencia aún más tanto las poéticas como las voces religiosas de ambos escritores. Si en Ungaretti la evocación y la invocación son purísimas y nunca se confundirían, por ejemplo, con el amor a la mujer, sino que se entreveran con la conciencia de nuestra precariedad y con una honda piedad por los hombres, en Montale por el contrario se diría que su sentido religioso se encuentra ínsito en una muy personal concepción poética del amor y de la mujer. En un hermoso estudio titulado *Montale e altro novecento*, Ettore Bonora, analizando la poesía amorosa de nuestro autor, ofrece también un análisis muy concienzudo de las variadas formas en que la religiosidad de éste se expresa. Son *grosso modo*, las siguientes:

a. La de los "taslismanes"o pequeños objetos, por lo general pertenecientes a las mujeres amadas por el poeta. A dichos

talismanes él les concede un valor soteriológico.[11] Un ejemplo lo tenemos en el ratoncito de marfil de su Dora Markus:

> [...] forse
> ti salva un amuleto che tu tieni
> vicino alla matita delle labbra,
> al piumino, alla lima: un topo bianco
> d'avorio; e così esisti!

b. La que se expresa como sentimiento de piedad hacia una mujer. Esta forma se halla en estrecha relación con la anterior. En ella la mujer, más que musa inspiradora de amor, aunque sólo fuera de un amor platónico, es objeto de una gran piedad por parte del poeta; y busca la fuerza que pueda consolarla precisamente en estos inocentes talismanes. Es el caso del poema "A Liuba che parte". Otro caso del mismo tipo lo hallamos en "Carnevale di Gerti", el poema anterior a "Dora Markus" y en el cual la amada, una judía que debe marcharse para huir de la demencia nazi, podría tal vez, piensa el poeta, transferirse hacia un pasado remotísimo, en el que el origen semítico de Liuba se resolviera en una sinestesia de tiempo, de formas y colores, con que sólo moviera la manecilla de su reloj de pulsera:

> Penso
> che se tu muovi la lancetta al piccolo
> orologio che rechi al polso, tutto
> arretrerà dentro un disfatto prisma
> babelico di forme e di colori [...]

c. La relacionada con el retorno consolador de los muertos. Éste es uno de los motivos más altos de *La bufera e altro*, libro que reúne poesías que fueron compuestas entre los años de 1940 y 1954 y que, según el atinado juicio de Bonora, contienen "un acento espiritualista o, si se quiere, platonizante".[12]

Este acento espiritual se hace evidente, en particular, en poemas como "L'arca", "A mia madre", "Proda di Versilia" y "Voce giunta con le folaghe". Son todas piezas en que la fulguración hermética, con su arcano figurativo-sentimental, no impide que la palabra

[11] Ettore Bonora, *Montale e altro Novecento*, p. 10.
[12] *Ibid.*, p.17.

reivindique, con una claridad notoria, su función puramente referencial. Como en estos versos tomados de "L'arca":

> L'ombrello del salice,
> al turbine d'aprile
> s'è impigliato nell'orto il vello d'oro
> che nasconde i miei morti,
> i miei cani fidati, le mie vecchie
> serve [...]

O en los primeros de "Proda di Versilia". Tanto en los anteriores como en los siguientes, queda la impresión de que las imágenes, de una total transparencia y casi realistas, con un realismo que muy bien refuerza una sintaxis franca, en que sólo los encabalgamientos, y no por ejemplo hipérbaton (que Montale rechazaba por considerarlo un recurso perteneciente a la historia de la poesía pasada), brotan en esta ocasión, no de la parte intelectual del espíritu del poeta, sino tan sólo de aquella parte sencilla y creyente de su espíritu cristiano. No obstante, se inserta en ellos la ironía, casi inadvertida, de pedir para los difuntos no la resurrección, sino el cumplimiento cabal de la "inesplicata e inesplicabile vita":

> I miei morti che prego perché preghino
> per me, per i miei vivi com'io invece
> per essi non resurrezione ma
> il compiersi di quella vita ch'ebbero
> inesplicata e inesplicabile, oggi
> più di rado discendono dagli orizzonti aperti

d. La de la mujer considerada como epifanía. Siguiendo a Dante, quien hizo de Beatriz una *donna angelicata* y, en general, a todos los poetas estilnovistas, quienes crearon también personajes femeninos de evanescente y espiritual belleza platonizante, Montale hace que sus mujeres, a las que por otro lado no conocemos sino por ciertos giros de lenguaje alusivos y misteriosos, y más por sus actitudes que por la descripción de sus rasgos físicos, representen una auténtica hipótesis de gracia. Es el caso del personaje femenino de la "Elegia di Pico Farnese", quien asume, en este poema perteneciente a *Le occasioni*, la misión de ángel salvífico que tendrán todas las mujeres del siguiente libro, es decir, de *La bufera ed altro*. Su misión es de elevado alcance moral y espiritual, pues debe combatir el amor de las "donne barbute", imagen con la que el poeta quiso referirse a algún aspecto espantoso y grotesco de los tiempos que le toco vivir. La mujer ángel es, en efecto, la "messaggera accigliata", la mensajera celestial preocupada por nuestra condición moral; además, debe velar "al trapasso dei pochi tra orde d'uomini-capre". Significa, por consiguiente, la hipótesis de la Gracia para los demás, a pesar de las hordas de hombres-cabra. La poesía está inmersa en una atmósfera de encantamiento.

e. La religiosidad depositada en la mujer que, ahora, encarna la razón. Como afirma Bonora, se trata de una muy original transposición, en la persona de la amada, del ideal de ética racional propio del estoicismo.[13] Es la mujer de "Nuove stanze" y de "Palio". Ésta se opone a la de las poesías de *Finisterre*, la última sección de *La bufera*, en las cuales el personaje es mujer-ángel. En "Nuove stanze" la mujer es, más que un ser femenino de carne y hueso, una esencia, una fragancia relacionada con una ética laica, el único "incenso" como dice Bonora, que puede "comporre il senso" de este juego de ajedrez que consiste en "una tregenda d'uomini". Mientras que en "Palio", ella, que mira la "sommossa vastità / i mattoni incupiti, la malcerta / mongolfiera di carta che si spicca / dai fantasmi animati / sul quadrante / dell'immenso orologio", retiene, entre los dedos, el "sigillo imperioso" que el poeta creía extraviado.

Una "angustiada religiosidad", afirma Bonora, inspira la poesía montaliana en los años de la guerra y en los inmediatamente sucesivos.[14]

Y no es todo. Aún podría decirse mucho sobre este poeta tan solitario, tan introspectivo y, al mismo tiempo, tan personalmente religioso. Sólo mencionaré, para concluir, dos cosas. Un ejemplo de lo afirmado por Bonora lo hallamos en "Iride", cuyo significado profundo consiste en los valores religiosos, cristianos, que allí se afirman: "il volto insanguinato sul sudario" etc. La obra de Iris es concebida, nada menos, como idéntica a la obra del Redentor. En segundo lugar, si bien la palabra "Dios" no aparece nunca, salvo error, en *Ossi di seppia* y en *Le occasioni*, recurre muchas veces

[13] *Ibid.*, p. 30-31.
[14] *Ibid.*, p. 60.

en *La bufera*, el tercer libro de Montale;[15] esto podría sugerir, en primer lugar, que mientras más avanzaba el autor en el recorrido intelectual, intenso y doloroso, que le brindaba la materia prima de sus símbolos y de su imaginería, más clara y más sincera se presentaba en su conciencia la idea de que, para sus tiempos, tanto valor tenía la poesía como la fe, con todo y que ésta, en su obra, se presente siempre como la posibilidad de salvación de los demás, no de nosotros, "della razza di chi rimane a terra".

En estas líneas he querido exponer, de manera sucinta, un tema cuya belleza y poder de sugestión trascienden cualquier momento particular de la histeria humana y de la historia literaria. Por una sola verdad incuestionable: una poesía de la altura de la de Ungaretti y de la de Montale abreva en el ajenjo de la naturaleza humana, y ésta, entre tantas otras cosas, consiste en sufrir y en preguntarse el por qué del sufrimiento. Ante esta verdad, se puede ser creyente y se puede dejar de serlo. Sin embargo, en sí misma la poesía se asemeja a la religión, pues une en comunión a quienes, en el acto de leerla, encuentran un consuelo similar al que brindan las plegarias. Esto lo saben los buenos lectores de poesía. Y éste es su grande, incuestionable valor moral. Pero además del consuelo, existe algo que no podría negar ni el materialismo más pertinaz. Opinaba Leopardi que gran poesía es aquella que, una vez leída, ejerce en el alma del lector un poder tal que ni el más mínimo pensamiento vil podría albergarse en ella durante los minutos. subsiguientes. Esto es, diríamos, que así como los santos ejercían con su vida un poder transformador en quienes se proponían seguir su ejemplo, así también los grandes, los más profundos poetas, los Leopardi, los Ungaretti, los Montale, podrían cumplir –y de hecho lo hacen– la misión de purificar las almas por una vía diferente.

Los grandes poetas se parecen a los santos en que tanto éstos como aquéllos han rebasado, con creces, la capacidad de amar y comprender de la que se hallan dotados los comunes mortales. Amar y comprender también sirven para transformar. Lo sabían nuestros poetas. Ojalá lo supieran, y lo pusieran en práctica, cada vez más seres humanos en el mundo.

[15] Sergio Antonielli, "Clizia e altro", en *Omaggio a Montale*, Silvio Ramat ed., citado por Bonora, *op cit.*, p. 63.

Bibliografía

BONORA, Ettore, *Montale e altro Novecento*. Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1989.

DE BENEDETTI, Giacomo, *Poesia del Novecento*. Milano, Garzanti, 1974.

PICCIONI, Leone, "Prefazione" a Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano, Mondadori, 1977.

PICCIONI, Leone, *Ungaretti. Un'antologia delle opere*. Milano, Mondadori, 1979[5]. (Gli Oscar)

SAPEGNO, Natalino, *Historia de la literatura italiana*. Barcelona, Labor, 1964.

SPAGNOLETTI, Giacinto, *Saba Ungaretti Montale*. Torino, RAI, 1966.

La produzione poetica di Vittorio Sereni: riflesso dei travagli della sua generazione

GIUSEPPINA AGNOLETTO
Universidad Nacional Autónoma de México.

La lettura di Vittorio Sereni che proporrò in questo studio è una lettura del poeta lombardo come interprete e testimone del suo e del nostro tempo. Nelle sue quattro raccolte infatti si riflettono in modo più o meno esplicito quattro diversi momenti storici vissuti dal poeta e dagli italiani suoi contemporanei: *Frontiera*, la sua prima raccolta, riflette gli anni più bui della dittatura, *Diario di Algeria* racconta la guerra e la prigionia di Sereni, mentre gli ultimi due volumi ricreano il clima del dopoguerra con la delusione degli ideali resistenziali e l'affermarsi del neocapitalismo e della società di massa.

La prima raccolta poetica di Vittorio Sereni, *Frontiera*, appartiene alla fine degli anni '30 ed è, per ammissione stessa di Sereni, un libro "d'anteguerra, ma con un piede già dentro la guerra". E se è vero che quelle di *Frontiera* sono poesie che possono essere inscritte nell'ambito dell'ermetismo –e Sereni non ha mai voluto rinnegare i propri presupposti ermetici– poesie in gran parte concentrate sul soggetto e sulle sue emozioni, è vero anche che quei paesaggi alpini e lacustri, quelle immagini idilliche sono investiti da un'inquietudine che è espressione della precarietà di un mondo minacciato.

Spagnoletti al proposito scrive:

> Vi si potevano leggere le ambasce, i trasalimenti, le ansie di chi, pur assorto nell'auscultazione di sé, riconosce anche nelle parvenze minime gli avvenimenti o addirittura le minacce della Storia.[1]

[1] Giacinto Spagnoletti, *Storia della Letteratura Italiana del Novecento*, p. 541.

Infatti mentre i giorni di Sereni sembrano scorrere immobili a Milano nella frequentazione dell'Università, tra colleghi e maestri, altro è avvenuto fuori: la guerra di Etiopia e quella di Spagna, il rinsaldarsi dell'amicizia italo-tedesca, lo spettro dell'Asse, i primi conati razziali, i discorsi oceanici, gli *slogan* bellici. E le poesie di *Frontiera*, anche quelle dedicate alle calme e amate presenze naturali, sono pervase da un senso di tormento e risentono del clima che si respirava in Europa. Basta scorrere la raccolta e leggere alcuni titoli: "Soldati ad Urbino" o "Poesia militare", liriche in cui ascoltiamo il "rombo degli autocarri che mordono la montagna" o "il passo dei notturni battaglioni".

Ma anche in componimenti apparentementi idillici, come in "Immagine" del 1940, ritroviamo, sotto il velo di un ermetismo ormai pronto alle dimissioni, le immagini che tormentavano i giovani di quegli anni: "gli orrori di una guerra lontana" o "i campi arsi e mietuti" e ancora il "vago appello remoto" che è l'appello della morte che si appresta a mietere la migliore gioventù d'Europa.

Ancor più emblematica nel senso fin qui evidenziato è la poesia "Temporale a Salsomaggiore" del 1938. La notte "densa e minacciosa", il "vento nemico" che "preme alle porte", la "grazia che s'oscura", tutto prepara a una conclusione che oggi, al lume della ragione storica, possiamo leggere in chiaro. Nella stessa poesia leggiamo "I passanti / tutti hanno un volto di morte" e la lirica si conclude con il seguente verso: "Si spegne il tempo e anche tu sei morta."[2]

Poesia di paesaggi quella di *Frontiera*, ma, come ha osservato Alfredo Luzi, il paesaggio del poeta è messo "costantemente in pericolo dal vorticoso e pauroso andare della storia collettiva".[3]

Così in "Terrazza", poesia del 1938, nella tranquilla contemplazione del lago, Sereni coglie i segnali inquietanti di un mutamento della Storia:

> Siamo tutti sospesi
> a un tacito evento questa sera
> entro quel raggio di torpediniera
> che ci scruta poi gira e se ne va.[4]

[2] Vittorio Sereni, *Poesie*, p. 20.
[3] Alfredo Luzi, *Introduzione a Sereni*, p . 41.
[4] V. Sereni, *op.cit.*, p. 32.

Mentre "Inverno a Luino" del 1937 anticipa il destino del poeta:

> di notte il paese è frugato dai fari,
> lo borda un'insonnia di fuochi
> vaganti nella campagna,
> un fioco tumulto di lontane
> locomotive verso la frontiera.[5]

Quel "fioco tumulto di lontane locomotive verso la frontiera" diventerà presto per il giovane Sereni una realtà. Nell'estate del 1940, pochi giorni dopo la dichiarazione di guerra dell'Italia a Francia e Gran Bretagna, il reparto del poeta è destinato al fronte francese dove, racconterà Sereni agli studenti di una scuola riferendosi alla poesia "Città di notte",

> ...c'è stata quella ridicola guerra durata circa dieci giorni. Sembrava tutto finito perché i tedeschi erano sulla Manica: ci aspettavamo da un momento all'altro che sbarcassero e il reparto al quale io appartenevo dal Piemonte era stato fatto tornare in Lombardia su una tradotta militare. Il treno passava nei pressi di Milano senza fermarsi durante l'oscuramento [...] e i versi esprimono un addio a tutta una fase dell'esistenza perché siamo in guerra.[6]

> Inquieto nella tradotta
> che ti sfiora così lentamente
> mi tendo alle tue luci sinistre
> nel sospiro degli alberi.[7]

I versi precedenti appartengono alla raccolta *Diario di Algeria*, un libro in cui la Storia, cioè la guerra, entra con prepotenza nella vita di Sereni e nella sua produzione.

Una guerra non combattuta quella che Sereni vive e racconta nei suoi versi. La sua divisione è destinata a raggiungere l'Africa passando per la Grecia occupata. Ma lo sbarco in Africa non si verificherà. Dopo quattro mesi di snervante attesa, la Divisione Pistoia rientra in Italia. La nuova destinazione sarà la Sicilia, in

[5] *Ibid.*, p. 24.
[6] *Ibid.*, p. 425.
[7] *Ibid.*, p. 60.

previsione di un trasferimento aereo in Africa. La caduta di Tunisi e lo sbarco degli alleati in Sicilia cambiano il destino del poeta, che a Trapani, il 24 luglio 1943, viene fatto prigioniero e condotto in Algeria e in Marocco.

Questi i fatti che stanno alla base dei versi in cui Sereni racconta la sua guerra, una guerra vissuta come conquistatore prima e come prigioniero poi, un'esperienza che incide profondamente sull'uomo e sul poeta.

All'interno della raccolta possiamo distinguere due momenti. Il primo è rappresentato dalle liriche che vedono il poeta viaggiare per l'Europa in guerra e poi in Grecia nell'attesa dell'imbarco per l'Africa. Ricorrente è in questa prima parte del libro il tema della fuga, dell'esilio, dei continui spostamenti da città a città, resi dalla presenza insistente del termine "tradotta", "i convogli che filano [...] colmi di strazio", "il convoglio che s'attarda", "la ruota ha girato", "sono un tuo figlio in fuga".

Ricorrente è anche il tema del rimpianto di tutta una fase della vita che la guerra ha distrutto. La lirica "Città di notte" inizia, come abbiamo visto, con quell'aggettivo "inquieto", che ben esprime la tristezza del poeta nella sua nuova condizione di soldato. Anche i versi iniziali della poesia "Risalendo l'Arno da Pisa" esprimono in un grido i sentimenti di chi ha visto sconvolta la propria vita dalla guerra:

> O mia vita mia vita ancora ansiosa
> di un urbano decoro [...][8]

I seguenti versi di "La Ragazza d'Atene" rivelano invece il senso di estraneità del poeta alla guerra:

> Presto sarò il viandante stupefatto
> avventurato nel tempo nebbioso.[9]

E proprio in questo senso Sereni può essere letto ancora una volta come voce della sua generazione, che fu costretta a subire, inerme e senza ideali, una guerra incomprensibile. I soldati italiani –come ho già evidenziato nei miei precedenti studi sulla letteratura

[8] *Ibid.*, p. 67.
[9] *Ibid.*, p. 65.

di guerra[10]– partirono per il fronte senza capirne il motivo, incapaci di provare odio per i nemici, fossero essi russi o greci, e verso i quali si mostrarono sempre solidali.

Non è nemica a Sereni la ragazza d'Atene dell'omonima poesia, che gli viene incontro "nel sole / lieto anche ai vinti / nei giardini dell'Attica vivaci."[11] Non gli è nemico il piccolo Dimitrios che si accosta alla tenda e, ricevuto il pane richiesto, si allontana come "arguto mulinello / che s'annulla nell'afa".[12] A loro, ai nemici, Sereni affida un messaggio di pace e di speranza in un mondo migliore, come possiamo leggere in "La ragazza di Atene":

> Io voglio una bandiera
> del mio strazio sonora
> smagliante del mio pianto
> io voglio una contrada ove sia canto
> lieve dagli anni verdi
> l'inño che mi opprimeva,
> ove l'allarme che solcò le notti
> torni mutato in eco
> di pietà di speranza di timore.[13]

Lo stesso messaggio Sereni lo affida all'Europa nella lirica "Italiano in Grecia":

> 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 [...][14]

Sentiamo in questi versi non solo lo smarrimento di Sereni, ma anche il pianto di una generazione di giovani che vissero la guerra non come un dono di gloria, ma la subirono come

[10] Cfr. Giuseppina Agnoletto, "Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra", in *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, pp. 89-108; e "La poesia della Guerra e della Resistenza", in *Italia: la realidad y la creación*, pp. 169-186.
[11] *Ibid.*, p. 66.
[12] *Ibid.*, p. 64.
[13] *Ibid.*, p. 66.
[14] *Ibid.*, p. 63.

"viandanti stupefatti". E proprio mentre molti compagni di Sereni si preparavono a combattere una guerra diversa, guidati dagli ideali della Resistenza, Sereni fu catturato.

Le poesie del secondo momento di *Diario di Algeria* appartengono agli anni trascorsi nei campi di concentramento e riflettono la condizione psicologica del prigioniero. Costretto a due anni di attesa e di inerzia forzata in un periodo politicamente, socialmente e anche umanamente decisivo, Sereni si sente, sono parole sue, "fuori dal mondo e dalla guerra".[15] I suoi versi esprimono il senso di vuoto che lo opprime e l'angoscia di chi si sente estraneo alla storia.

Dal campo di concentramento di Saint-Barbe du Thélat, nell'inverno del 1944 (ogni poesia di questa parte del *Diario* contiene la data e l'indicazione del luogo), Sereni scrive:

> Un improvviso vuoto del cuore
> tra i giacigli di Sainte-Barbe.[16]

E dal campo di Saint Cloud, nell'agosto del 1944 scrive:

> Non sanno di essere morti
> i morti come noi,
> non hanno pace.
> Ostinati ripetono la vita
> si dicono parole di bontà
> rileggono nel cielo i vecchi segni.
> Corre un girone grigio in Algeria
> nello scherno dei mesi.
> Ma immoto è il perno a un caldo nome: ORAN.[17]

Immobilità, noia, angoscia, senso di morte: sono questi i sentimenti ricorrenti del prigioniero. La memoria sembra essere l'unica forma di sopravvivenza, l'unico modo per restare attaccati alla vita: riaffiora così nel caldo del deserto il ricordo di un'estate di anni prima e l'amore di una coetanea, o, in occasione del Capodanno del 1944, il ricordo di un altro capodanno, quando il poeta era bambino.

[15] *Ibid.*, p. 447.
[16] *Ibid.*, p. 74.
[17] *Ibid.*, p. 68.

Ma può essere invece la visione della luna in parte coperta da una nuvola a riportare il poeta a contatto con il presente, con la storia, con lo sbarco alleato in Normandia, con la speranza in un'Europa libera. La lirica "Non sa più nulla, è alto sulle ali / il primo caduto bocconi sulla spiaggia normannna" è una delle più belle del *Diario* e trae origine dal presentimento che Sereni ebbe dello sbarco degli alleati, presentimento poi confermato, ci racconta Sereni, dall'arrivo dei giornali francesi al Campo Ospedale dove si trovava. Ma al primo caduto che esorta il prigioniero a pregare per l'Europa, di cui si sta decidendo il destino, il poeta risponde: "prega tu se lo puoi, io sono morto / alla guerra e alla pace".[18]

La prigionia diventa emblema della sua non partecipazione, sentita come condanna, al riscatto del mondo. Unica sua realtà è il vento che sbatte le tende contro i pali e scandisce l'inerzia, la solitudine, il vuoto morale di chi da tempo si sente tagliato fuori dalla vita. Questa confessione, mentre esprime il senso di frustrazione della prigionia, riflette anche il senso di declino di una generazione vissuta fra il fascismo e la guerra, esclusa dalla storia. Sereni visse come un tradimento la sua esclusione dalla lotta per la libertà e il relativo senso di colpa lo accompagnerà per tutta la vita.

Il terzo tempo della poesia di Sereni, quello del volume *Gli strumenti umani*, riflette questa sua frustrazione e il difficile reinserimento del reduce nella realtà del dopoguerra. Esso comprende poesie scritte tra il 1945 e il 1965 ed è, ha scritto Giuseppe Zagarrio, "uno dei pochi libri fondamentali di tutta un'epoca", di un "tormentatissimo ventennio dal quale stiamo uscendo letteralmente straziati"; e si propone "a livello intersoggettivo come segno ed emblema, come confessione lucida e appassionata della stessa storia, in concreto la storia d'Italia e d'Europa così chiusa e così ferita in questa sua terribile crisi di crescenza".[19]

Crovi scrive invece che Sereni "è il poeta che ha [...] meglio interpretato in Italia il passaggio da una civiltà di opzioni individuali a una civiltà di conflitti collettivi, da una cultura preindustriale a una cultura di massa".[20]

[18] *Ibid.*, p. 76.
[19] Giuseppe Zagarrio, "Vittorio Sereni", in *Letteratura italiana del Novecento*, 1977, p. 8209.
[20] Pier Vincenzo Mengaldo, "Vittorio Sereni", in *Poeti italiani del Novecento*, p. 749.

È possibile distinguere anche all'interno di questo volume diversi momenti: "Il primo momento è quello del ritorno –osserva Caretti– della volontà di chiudere con il passato irrevocabilmente, di saltare oltre il male consumato, oltre la dittatura e oltre la guerra, di cancellare i segni della corruzione e della violenza, insomma di farne rapidamente piazza pulita".[21] Significativa in questo senso la poesia "Il tempo provvisorio" dove Sereni invoca qualcuno che possa rimettere ordine nella "lebbra / delle mura smozzicate delle case dissestate" (segni ancora presenti della guerra) e domanda:

> Perchè non vengono i saldatori
> perchè ritardano gli aggiustatori?
> Ma non è disservizio cittadino,
> è morto tempo da spalare al più presto.[22]

Nel secondo momento possiamo leggere nei versi di Sereni la delusione degli ideali della Resistenza e la sconfitta del sogno socialista e delle speranze di riscatto della classe operaia, mentre si afferma una nuova Italia industrializzata e tecnologicamente avanzata, ma consumistica e priva di ideali. Testimonianza, per esempio, della delusione seguita alle elezioni del 18 aprile 1948, che videro la sconfitta delle forze della sinistra e la vittoria della Democrazia Cristiana, è la poesia intotolata "Saba". Vediamo il vecchio poeta, in un rapido e incisivo ritratto, "Berretto, pipa, bastone, gli spenti / oggetti di un ricordo"camminare per le vie di Milano:

> E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile,
> lo vidi errare da una piazza all'altra
> dall'uno all'altro caffè di Milano
> inseguito dalla radio.
> "Porca – vociferando – porca". Lo guardava
> stupefatta la gente.
> Lo diceva dell'Italia. Di schianto come a una donna
> che ignara o no a morte ci ha ferito.[23]

[21] Lanfranco Caretti, "Il perpetuo presente di Sereni. *Gli strumenti umani*", Introduzione a Vittorio Sereni, *Poesie*, p. xiv.
[22] V. Sereni, *op. cit.*, p. 105.
[23] *Ibid.*, p. 136.

Anche il poemetto intitolato "Nel sonno" denuncia questa ed altre delusioni del dopoguerra:

> Tardi anche tu li hai uditi
> quei passi che salivano alla morte
> indrappellati
> dall'ordine sparso di un settembre
> dai già suoi freddi ori, [...].

Questi versi della prima parte del poemetto ricordano l'inizio della lotta partigiana, dopo l'8 settembre, lotta da cui Sereni fu escluso: per questo dice "tardi" rivolgendosi a se stesso. Ma gli ideali per cui molti giovani sono morti vengono traditi già nelle elezioni del 18 aprile 1948. Mentre si raschiano via dai muri i manifesti elettorali,

> vanno a brani le promesse di ieri
> e lungo i marciapiedi
> è già il tritume delle cicale scoppiate.
> [...]
> Ecco i soli sconfitti, i veri vinti...
> anonima ammonisce una voce.

I "veri vinti" sono gli operai, e nella società si ripristinano i rapporti di forza preesistenti: gli oppressori di prima, i fascisti, hanno lasciato il compito di ripristinare l'ordine ai nuovi vincitori, la borghesia che ha fatto trionfare la Democrazia Cristiana:

> Di schianto il braccio s'è abbattuto
> e passa ad altri più forti,
> la mano del vincitore.

Caduta la tensione ideale, restano solo i piccoli svaghi per far passare il tempo, come in una "sterminata domenica", quella che vive l'Italia vuota, qualunquista e consumista del dopoguerra, che ha già dimenticato quei "passi di loro tardi uditi", il passo dei partigiani:

[24] *Ibid.*, pp. 145-148.

L'Italia, una sterminata domenica.
Le motorette portano l'estate
il malumore della festa finita.
Sfrecciò vano, ora è poco, l'ultimo pallone
e si perse: ma già
sfavilla la ruota vittoriosa.
[...]
Non lo amo il mio tempo, non lo amo.
L'Italia dormirà con me.[24]

In questi versi, come in altri della raccolta, ai paesaggi lacustri di *Frontiera* si sono sostituiti paesaggi urbani dove sfrecciano motorette o "motociclette solitarie" su "tristi cavalcavia", mentre le città si espandono inglobando la campagna "Area da costruzioni con le case / che qui giungeranno tra non molto".[25] È l'Italia delle autostrade: "Un'autostrada presto porterà altro vento tra questi nomi estatici", autostrade che portano gli italiani in vacanza: "Che tempi –mormori– sempre più confusi / che trambusto di scafi e di motori / che assortita fauna sul mare"[26] scrive Sereni in una poesia dell'estate del 1960, nel pieno del *boom* economico italiano.

Indubbiamente Sereni è un poeta che ha saputo rendere il clima dell'Italia del dopoguerra: lo sviluppo tecnologico, spesso troppo aggressivo, il caos consumista e soprattutto il vuoto morale e il conformismo della società italiana.

Sereni, che nel '52 lascia l'insegnamento per un impiego alla Pirelli, è anche un poeta che ha fornito un esempio abbastanza raro di poesia che si può ricondurre all'interno della cosidetta "letteratura industriale". Il poemetto "Una visita in fabbrica" è un testo emblematico della situazione di crisi e di svolta degli anni '50. La fabbrica, che Sereni chiama "asettici inferni", è un luogo disumano ed alienante perchè subordina l'individuo alle esigenze della produzione privandolo di una dimensione esitenziale umana, come dimostrano i seguenti versi che descrivono gli operai prigionieri di quell'esile benessere che la fabbrica offre loro e schiavi della catena di montaggio:

Chiusi in un ordine, compassati e svelti
relegati a un filo di benessere

[25] *Ibid.*, p. 147.
[26] *Ibid.*, p. 139.

senza perdere un colpo – e su tutto implacabile
e ipnotico il ballo dei pezzi dall'una all'altra sala.[27]

Il poemetto si svolge in modo discorsivo ricalcando, con forte tensione morale, le angosce e gli interrogativi di tanti uomini contemporanei posti di fronte all'industrializzazione ed ai suoi danni.

Ma è sicuramente l'ultima raccolta di Sereni quella in cui si fa più evidente il dramma dell'uomo moderno. *Stella variabile* uscí nel 1982, pochi mesi prima della morte del poeta. Scrive Alfredo Luzi:

> *Stella variabile* riprende e sviluppa i motivi ispiratori del volume precedente ma li colloca in una dimensione più tragica, dilatata dalla crescente, anche se mai definitiva, sfiducia nello strumento umano della poesia, ormai insufficiente per investigare un mondo dominato dalla negatività, e sostenuta da un più radicale coinvolgimento della vicenda privata nella sfera del pubblico e del sociale.[28]

Gli anni di *Stella variabile* sono gli anni della guerra fredda, dei duri conflitti sindacali seguiti all'"autunno caldo", della rivolta studentesca e del terrorismo. Sereni osserva con angoscia questo mondo di nuovo dominato dalla violenza e dall'ingiustizia, dove gli ideali resistenziali, a cui il poeta era giunto "tardi" e per cui erano morti tanti giovani, sembrano per sempre svaniti. La società gli appare sempre più vuota, l'uomo sempre più alienato, sempre più indifferente, sempre più cinico. E la poesia di Sereni è di nuovo il rapporto di quella crisi, espressa in questo significativo verso: "Oggi si è– e si è comunque male". La tentazione del poeta sarebbe ora quella di rinunciare.

"Basta con le botte basta" grida Sereni nella poesia "Interno", una poesia che riflette il contrasto tra il poeta e la generazione del '68:

Questa sarebbe la pace? Stringersi
a un fuoco di legna

[27] *Ibid.*, p. 126.
[28] A. Luzi, *op. cit.*, pp. 119-120.

al gusto morente del pane alla
trasparenza del vino [...]

E conclude:

fin che ci piglia il sonno?[29]

Il poeta non vorrebbe più essere coinvolto dalla storia, non vorrebbe più "avere una parte attiva nell'esistenza", vorrebbe abbandonarsi alla "pace, al tepore, alla rinuncia",[30] come confida Sereni a un intervistatore.

Ma la sua intransigenza morale non gli permette di rinunciare, di tradire. La sua vocazione lo porta ancora una volta ad interrogarsi sul presente, oltre che sulla propria vita, e ad esserne specchio e testimone.

Bibliografia

AGNOLETTO, Giuseppina, "Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra", in *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, a cura di Mariapia LAMBERTI e Franca BIZZONI. México, UNAM, 1997, pp. 89-108.

AGNOLETTO, Giuseppina,"La poesia della Guerra e della Resistenza", in *Italia: la realidad y la creación*, a cura di Mariapia LAMBERTI e Franca BIZZONI. México, UNAM, 1999, pp. 169-186.

CARETTI, Lanfranco, "Il perpetuo presente di Sereni. *Gli strumenti umani*", Introduzione a Vittorio SERENI, *Poesie*. Milano, Mondadori, 1996.

LUZI Alfredo, *Introduzione a Sereni*. Bari, Laterza, 1990.

MENGALDO, Pier Vincenzo, "Vittorio Sereni", in *Poeti Italiani del Novecento*. Milano, Mondadori, 1978.

SERENI, Vittorio, *Poesie*. Milano, Mondadori, 1996.

SPAGNOLETTI, Giacinto, *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma, Newton Compton, 1994.

ZAGARRIO Giuseppe, "Vittorio Sereni", in *Letteratura italiana del Novecento*. Milano, Mondadori, 1977.

[29] *Ibid.*, p, 200.
[30] *Ibid.*, p. 698.

Identità, realtà e scrittura nella poesia di Valerio Magrelli

STEFANO STRAZZABOSCO
Instituto Politécnico Nacional

Se nella poesia italiana degli ultimi vent'anni è possibile trovare una faglia critica, questa è forse l'espressione di un disagio nel rapporto tra le parole e le cose; o meglio tra la cosiddetta realtà e le sue innumerevoli interpretazioni linguistiche; ammesso che una relazione esista, e non piuttosto un gioco ermeneutico di opposizioni fittizie e funzionali, come ora si è portati a credere, secondo alcuni orribilmente.

La tradizione poetica italiana è anche il frutto e il segno di questa distanza che non si colma, del procedere parallelo di di scrittura e storia, talvolta incrociandosi, in altri casi rimanendo impermeabili e sorde l'una all'altra, fino alla rimozione e al liquido silenzio, o peggio alla censura.

Si potrebbe risalire fino alla dicotomia che oppone Dante a Petrarca: il primo inconcepibile al di fuori del suo tempo, partecipe fino al rancore, visionario per un senso di soverchia realtà, creatore di un universo celeste che riproduce e interpreta il mondo empirico; il secondo più privato e astratto, tutto racchiuso nel suo bozzolo amoroso, e divenuto presto paradigma riproducibile dei moti interiori, del rapporto personale con la trascendenza, del viaggio verso il cuore nascosto della persona, la sua inestricabile selva psichica.

Analizzando il rapporto tra l'io e il mondo si possono dunque configurare almeno due diverse strategie creative, appunto di inclusione o esclusione, alternativamente. Secondo questa prospettiva, in Italia l'interesse degli scrittori per la realtà intesa come insieme di dati non riducibili all'esperienza del singolo, né a quella della tradizione letteraria codificata, ma come sostanza eccedente, proliferante al di fuori del testo scritto, si consolida verso la metà del Settecento, sotto la spinta delle forze che è consuetudine chiamare illuministiche. In quell'epoca, una parte del ceto

intellettuale italiano scopre in sè una vocazione civile che lo induce a interessarsi dei grandi problemi della società, riattivando la capacità della letteratura di essere non solo specchio, ma guida e coscienza inquieta dei tempi. Lo sbocco –e insieme lo scontro– avvengono nel periodo risorgimentale, quando l'idea di patria trascinerà con sè quella di impegno e, sul versante opposto, il tradimento.

La storia di questo rapporto nel Novecento è abbastanza nota, e d'altra parte non si presta a essere agevolmente riassunta: anche in Italia come in molti altri Paesi del mondo, l'*engagement* dello scrittore vive stagioni dapprima drammaticamente accese, e poi sempre più sfumate e prossime a coordinate più ideologiche che etiche; almeno fino alla metà degli anni '70, e con l'eccezione delle voci più alte. Ma dopo questa data, in coincidenza con il naufragio delle teorie e degli esperimenti sociali forti, per la letteratura italiana si apre una nuova stagione: più confusa da un lato, più libera dall'altro.

Approfittando della polverizzazione del canone poetico operata dal gruppo dei Novissimi, i nuovi poeti italiani interpretano un ritorno al privato che sembra scaturire appunto dalla delusione dei movimenti di massa, e che accetta solo in parte la lezione dei grandi maestri del Novecento, da Sbarbaro a Saba, da Montale a Sereni e Zanzotto, per citare solo alcuni tra i più significativi. L'impressione è quella di un azzeramento e insieme di un appiattimento: poiché ogni poetica è divenuta individuale, e come tale legittimata dall'autoreferenzialità, ne consegue che nessuna poetica può aspirare a un regno che non si ponga da subito come effimero, provvisorio, minimo, insidiato.

Causa o effetto di tale situazione, anche il pubblico della poesia tende a coincidere con i poeti stessi, e questi si moltiplicano, affollano i *readings* e i convegni, hanno sempre qualche fascicolo di fogli sotto il braccio, cercano padri e maestri e trovano altri come loro, sonnambuli che difendono ciascuno il proprio scrigno di sogno e incubo: non più la Verità (dell'altare, del partito, della fazione, del mondo), ma le piccole verità quotidiane che ciascuno crede di intravvedere nella miopia del microcosmo personale. In queta crisi generale, tragica e comica insieme, quelli che scampano sono pochissimi.

Uno di questi è Valerio Magrelli. Nato a Roma nel 1957, Magrelli ha pubblicato giovanissimo la prima raccolta, *Ora serrata retinae* (1980), preceduta da altre brevi serie stmpate in riviste e

antologie.[1] Fin dalle prime prove, la poesia di Magrelli è apparsa a molti quanto di più convincente fosse uscito in Italia negli ultimi anni: per la qualità e la sostanza della voce, il timbro asciutto e pacato, la fermezza del dettato, la capacità di mantenere il registro adottato senza sbavature, ma anzi confermando di lirica in lirica la coerenza del discorso, in modo sommesso ma lampante. Enzo Siciliano, nella Prefazione a *Ora serrata retinae*, individuava "in questi versi una precisa luminosità italiana. Non la luce dello stupore barocco, dello stupore dannunziano; ma la luce morandiana, quella che proviene dall'uso esatto, capillarmente esatto, della punta secca, della mina d'argento"; aggiungendo che quella poesia nasceva "da una costola di Leopardi", e poteva essere assimilata alle esperienze novecentesche "di un Rebora, di uno Sbarbaro, di un Cardarelli", oltre che, per quanto attiene alla lingua, alla tradizione della prosa scientifica italiana, per "l'uso del lessico medio, sospeso *in vitro* perché tutti comprendano".[2]

Tutto questo ha senz'altro un alto grado di verità, a patto di chiarire *che cosa* illumini quella "luce morandiana". In effetti, gli oggetti messi a fuoco da Magrelli non sono quasi mai concreti, ma mentali o meglio scritturali: scarnificati, ritratti nella loro indubbia bellezza metafisica, si direbbe matematica, questi oggetti si determinano sempre a partire dal soggetto che li pensa, e divengono perciò l'illustrazione delle operazioni cognitive in atto: non sostanze ma rapporti tra sostanze, non porzioni di realtà che spiccano per sè ma presupposti di una ricerca delle relazioni possibili e probabili, tentativi di avvicinamento, ipotesi logiche spesso minate dalla contraddizione apertamente irrisolta. Ciò significa che al fondo di questa esperienza è posta come costitutiva la nozione di crisi del rapporto io-mondo, e che il soggetto poetico

[1] Prima di *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, 1980), Magrelli aveva pubblicato dei testi nelle riviste *Action Poétique*, *Periodo Ipotetico*, *Altri Termini* e *Nuovi Argomenti*. Inoltre, sue poesie con il titolo *Altre nature morte* erano state stampate nell'antologia *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia ed E. Di Mauro (Feltrinelli, 1978, pp. 109-114; e parzialmente ristampate con lo stesso titolo e un profilo bio-bibliografico di Antonio Porta in *Poesia degli anni settanta*. Introduzione, antologia e note ai testi di Antonio Porta, Prefazione di Enzo Siciliano, presso la stessa casa editrice, 1982[4], pp. 88 e 529-31); altre ancora, con il titolo *Hylas e Philonous*, nei *Quaderni della Fenice* 43, pp. 91-110.

[2] Tutte le citazioni sono tratte da Enzo Siciliano, "Prefazione" a Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, p. 11.

diviene qui l'ultima traccia dell'insidiato sé novecentesco, lucidamente contemplata e scritta: "Per me la ragione / della scrittura / è sempre scrittura / della ragione". Il tema percorre tutta l'opera di Magrelli, più manifesto in *Ora serrata retinae*, meno nelle raccolte successive, *Nature e venature* (1987), *Esercizi di tiptologia* (1992) e *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), che tuttavia senza questa premessa non si potrebbero ben intendere. Si veda ad esempio la lirica "*Rosebud*" (da *Nature e venature*) dove Magrelli, precisando argutamente di non avere la pretesa di colpire un qualche bersaglio nel centro, ma di mirare "alla mira", sottolinea che per lui la conoscenza del mondo non è tentativo di definire la realtà, ma indagine sulle modalità conoscitive che la mente elabora, spesso barando o escogitando trucchi e illusionismi:

Non pretendo di dire la parola
Che scoccata dal cuore traversi
Le dodici scure forate
Fino a forare il cuore del pretendente.
Io traccio il mio bersaglio
Intorno all'oggetto colpito,
Io non colgo nel segno ma segno
Ciò che colgo, baro,
Scelgo il mio centro dopo il tiro
E come un'arma difettosa
Di cui conosco ormai
Lo scarto, adesso
Miro alla mira.[3]

Al di là dei riferimenti d'obbligo, dunque –per esempio, dal nominalismo di Berkeley allo scetticismo di Hume, da Valéry al Manganelli teorico della letteratura come menzogna, e con quell'*incipit* così scopertamente montaliano[4]– sono in gioco le nozioni di identità, realtà e scrittura: il che è come dire che l'esperienza del fare poesia torna a farsi problematica, tematicamente, stilisticamente ed esistenzialmente cruciale.

Occorre specificare che quando si parla di soggetto e di identità si deve sempre sottintendere l'aggettivo scritturale. In questa

[3] "*Rosebud*", *Nature e venature*, p. 79.

[4] Mi riferisco, naturalmente, alla lirica "Non chiederci la parola...", negli *Ossi di seppia*.

poesia non esiste soggetto esterno alla scrittura, per la ragione che il soggetto è la scrittura stessa, mentre l'autore si pone come un accidente –qualche volta un incidente– di percorso. L'io lirico diviene così il filtro posto a metà tra la fonte –lo spirito della lingua? L'Enciclopedia? Le voci dei Mondi? Il Tempo?– e il destinatario, e in questa posizione tenta di far valere i suoi diritti, che tuttavia sembrano profondamente indeboliti. Se da un lato Magrelli scrive: "Io abito il mio cervello / come un tranquillo possidente le sue terre", dall'altro la fragilità del dominio è ribadita in piu punti; ad esempio:

Io sono ciò che manca
Del mondo in cui vivo,
Colui che tra tutti
Non incontrerò mai.
Ruotando su me stesso ora coincido
Con ciò che mi è sottratto.
Io sono la mia eclissi
La contumacia e la malinconia
L'oggetto geometrico
Di cui per sempre dovrò fare a meno.[5]

Ciò che invece resiste è la possibilità del vedere, anche se "l'unica cosa che si profila nitida / è la prodigiosa difficoltà della visione";[6] dove il termine 'visione' –preferito ad altri della stessa famiglia semantica– si carica di espressività, rimandando ancora una volta all'astratto come forma privilegiata di conoscenza:

Gli occhiali allora andrebbero portati
Tra l'occhio ed il cervello,
Perché è là, tra boscaglie
E piantagioni di nervi
L'errore dello sguardo.[7]

[5] *Ora serrata retinae*; rispettivamente p. 32 e p. 91.

[6] *Ibid.*, p. 45.

[7] *Ibid.*, p. 42. La prevalenza dell'astratto sul concreto è rilevabile in modo cospicuo e trasversale alle quattro raccolte pubblicate da Magrelli; egli stesso, in una delle ultime liriche di *Ora serrata retinae*, definisce l'itinerario poetico come una "passione geometrica" con la quale "forse solamente / Si arriva a prospettare / La descrizione di un punto / Da infiniti altri punti", p. 107.

Questa poesia degli sguardi mentali, ossia delle visioni, appunto, definisce uno spazio interiore che con la tradizione petrarchesca ha in comune pochi ma importanti elementi –per esempio la pregnanza dello sguardo e il confine della *cameretta* in cui volutamente ci si segrega–, ma che appare tanto più alla deriva quanto più si cerca di definirlo. Di qui la frequenza dei paradossi, primo fra tutti quello che attraverso l'esposizione del pensiero nella scrittura ottiene in realtà il suo nascondimento, la falsificazione, il tradimento. Esemplarmente:

La scrittura
Non è specchio, piuttosto
Il vetro zigrinato delle docce,
Dove il corpo si sgretola
E solo la sua ombra traspare
Incerta ma reale.
E non si riconosce chi si lava
Ma soltanto il suo gesto.
Perciò che importa
Vedere dietro la filigrana,
Se io sono il falsario
E solo la filigrana è il mio lavoro.[8]

Oppure:

Esistono libri che servono
A svelare alri libri,
Ma scrivere in genere è nascondere,
Sottrarre alla realtà qualcosa
Di cui sentirà la mancanza.
Questa maieutica del segno
Indicando le cose con il loro dolore
Insegna a riconoscerle.[9]

Dove risulta anche chiaro, per inciso, che lo sguardo mentale di Magrelli non esclude la sofferenza, ma al contrario ne costituisce forse uno dei più raffinati prodotti.

Preso e isolato nella gabbia del linguaggio poetico, infatti, il pensiero appare menomato: sia che costruisca argomentazioni

[8] *Ibid.*, p. 23.
[9] *Ibid.*, p. 76.

impeccabili (ma prive del potere di modificare alcunché: come slittassero su una pellicola d'olio); sia che si definisca lucidamente e in atto, come in questo caso:

Anche questo quaderno
Sta per tramontare,
L'ultima pagina svanisce,
Si confondono le righe nel buio.
Io resto prigioniero
Mentre tra me
E il cielo della carta
Continueranno a correre
Le sbarre dell'inchiostro.
Solo di questa interminabile
Cattività so scrivere
E scrivendo infittisce
La trama del mio carcere.
Su questo foglio ingenuamente si mima
La muta segregazione dello spirito.[10]

Talvolta, invece, cerca rifugi e spazi intatti o ruderali: nel sonno o nel sogno, nell'abbandono o nel surreale, o ancora in luoghi dove "albe e notti variano per pochi segni",[11] ovvero nell'indistinto, nel minerale, nel buio della terra; per arrivare di volta in volta al "telaio del male",[12] "al capo opposto / di questa clessidra genetica",[13] a "quell'unica torcia paleozoica" di cui noi siamo "stoppini",[14] o altrove.

Nel sonno, quando "la mente sottratta a se stessa / si ricopre di palpebre",[15] il pensiero può provare, leopardianamente, l'ebbrezza dell'abbandono; soprattutto, convertendosi nel ritmo onirico o

[10] *Ibid.*, p. 50.
[11] Cfr. Eugenio Montale, "Il sogno del prigioniero", in *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, p. 268 (la poesia è del 1954). Il titolo della terza raccolta di Magrelli, *Esercizi di tiptologia*, richiama da vicino il tema della lirica che Montale pose a conclusione di *La bufera e altro*, istituendo un curioso rapporto tra due diverse prigioni e due sogni che vanno assomigliandosi.
[12] "È la spola dei versi", *Esercizi di tiptologia*, p. 18.
[13] "Il partoriente", *ibid.*, p. 20.
[14] "L'abbraccio", *ibid.*, p. 40.
[15] "Molto sottrae il sonno alla vita", *Ora serrata retinae*, p. 15.

nel silenzio dell'incoscienza, pare dimenticare il peso del corpo, assorto in una dimensione "in cui la carne diventa idea":[16] secondo una tradizione qui appena sfiorata, che eredita qualche tratto delle dottrine pneumologiche cristiane combinandole con più moderni riferimenti (per esempio Lacan, e forse la linea di una certa poesia francese: diciamo Char e Bonnefoy).

D'altra parte, se è vero, come già gli antichi sostenevano, che il sonno è pur sempre *imago mortis* (immagine della morte), allora bisogna riconoscere che proprio qui Magrelli sembra schiudere una piccola porta verso un improbabile aldilà, cioè verso un tempo di natura diversa, un altro ordine di cose e di idee. Il tema compare in filigrana già nella prima raccolta, e tende a divenire centrale nelle successive, per *variatio*. In *Ora serrata retinae* si legge ad esempio: "la scrittura è una morte serena: / il mondo diventato luminoso si allarga / e brucia per sempre un suo angolo";[17] mentre in *Nature e venature*, quando il sentimento da malinconico diviene funebre e luttuoso, andranno registrati e letti in questo senso "i gessi di Pompei, / calchi, prototipi o statue",[18] le "Noterelle archeologiche" che danno il titolo a un'intera sezione,[19] le "viti, fisse, nascoste" nel corpo che "sembrano dare al passo un fervore / meccanico",[20] e altro. A quest'altezza le due idee centrali di morte e scrittura si sono contaminate e fecondate, focalizzando l'interesse di Magrelli sulle nature morte, ovvero sull'algido della vita e sulle trasparenze della morte: il marmo delle lapidi, ricco di venature, la vita paralizzata dei calchi di Pompei, il fossile, il robot, etc.[21] Si tratta, in sintesi, di forme di esistenza dubbia e spuria, illusioni di

[16] "Il miracolo del sonno torna a compiersi", *ibid.*, p. 38.

[17] "Preferisco venire dal silenzio", *ibid.*, p. 18.

[18] "Che cosa sono i gessi di Pompei", *Nature e venature*, p. 22.

[19] *Ibid.*, pp. 45-60. In questa sezione sono frequenti le citazioni di fenomeni che con il funebre hanno più o meno a che vedere: dalla "natura fossile del bimbo" (p. 48) al desiderio di essere "marmorizzato" (p. 49), dai "bronzi dissepolti" ripresi da D'Annunzio (p. 54) alla "camera ardente" in cui "manca solo il morto" (p. 54).

[20] "Porto nel corpo viti, fisse, nascoste", *ibid.*, p. 70.

[21] Se si vuole, è possibile assimilare la fenomenologia qui sommariamente descritta alle odierne *true lies* dei media. Si tratta sempre di fatti a metà tra l'illusorio e il reale, si direbbe anfibi. Da questo punto di vista, quella di Magrelli è anche una poesia "mediatica" in cui la necessità di testimoniare l'intreccio di verità e menzogna risponde a un preciso imperativo etico. Di qui, forse, il tema e la ragione della raccolta più recente, *Didascalie per la lettura di un giornale*.

vita: probabilmente come la scrittura, nello stesso senso indicato, per esempio, dal poeta francese Yves Bonnefoy.[22] Da questo punto di vista l'attività dello scrivere diviene così assimilabile alla ricerca geologica e archeologica: maieutiche di segni.

In *Ora serrata retinae* Magrelli, inseguendo il rapporto che lega la vita al tempo, lascia alla poesia il compito di interpretare e commentare l'esistenza dai suoi margini:

> Soltanto il tempo veramente scrive
> Usando come penna il nostro corpo.
> [...]
> Quello che arriva sulla carta è solo
> Il commento residuo d'un poema
> Perennemente disperso.
> Chiosa frugale, calco d'un racconto,
> Questo è l'indice ultimo degli indici.[23]

Qualche anno più tardi, in *Esercizi di tiptologia*, la segregazione del poeta sembra farsi meno stretta, forse perché scavando in profondità nell'individuale si incontrano quelle stesse radici che stanno al fondamento di qualsiasi altra esperienza vitale. Tra i dettagli del male di vivere personale e il grande cono d'ombra della storia e della natura, Magrelli istituisce allora una analogia, sotto il segno di una comune e necessaria pietà che lega cose, uomini ed eventi nel farsi della poesia, di fronte al trauma di una medesima ferita ontologica:

> È la spola dei versi
> Il telaio del male
> Il zig-zag sorridente
> Dei punti di sutura.
> Se il mondo è un panno zuppo
> Imbevuto di morte
> Cucilo dolcemente
> Non lo stringere
> Non fare fuoriuscire la sostanza
> Che lo tiene allacciato

[22] Per questo aspetto della poesia di Bonnefoy si veda soprattutto la raccolta *Pierre écrite*, del 1965. Ttraduzione italiana: *Pietra scritta*, a cura di D. Grange.

[23] "Soltanto il tempo veramente scrive", *Ora serrata retinae*, p. 70.

Trattieni il fiato
Fai passare il filo
Lega se puoi quell'acqua
Al rammendo invisibile
Che mi sciupa la giacca.[24]

La poesia delle origini e delle rovine sbocca da un lato nella "Preistoria"[25] (asse temporale), dall'altro "sotto terra, il più sotto possibile"[26] (asse spaziale). Ma al movimento verso il basso del tempo e dello spazio corrisponde un analogo balzo verso l'alto e il futuro, dove il poeta possa riapparire "capovolto come / filiale di me stesso / al capo opposto / di questa clessidra genetica"[27] e dove le rime attorcigliate del "DNA della poesia" "appena liberate / frullano via nei secoli / verso il futuro della lingua madre":[28] con splendido e paradossale anacronismo.

Nella più recente raccolta, *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999) si assiste a un chiaro aprirsi del dettato alla misura dei fenomeni irriducibili all'io, ma in continua interazione con lo stesso. Utilizzando il tema-filtro del giornale, analizzato in tutte le sue rubriche e parti con la ferocia di un vivisezionatore, Magrelli centra due obiettivi con un solo dardo: da un lato, infatti, riesce a creare una compagine testuale fortemente omogenea, salda e compatta nonostante le tensioni interne, e dominata dall'intento metalogico di commentare i commenti, riflettere sulle riflessioni, informare sulle informazioni, eccetera; dall'altro, il materiale linguistico veicolato dal quotidiano gli serve per leggere i fatti più salienti e ricorrenti del mondo contemporaneo: dalla clonazione alla risorgenza di misticismi e irrazionalismi di fine millennio, dal *new brave world* delle scienze telematiche al clamore delle disuguaglianze sociali, e ancora l'ottundimento prodotto dalla TV, la mercificazione di qualsiasi entità spendibile come prodotto, l'oppressione della tecnica e la progressiva scomparsa della natura, la politica come teatro dell'assurdo, l'obsolescenza come indotto del consumo coatto, la morte che tutto pervade e tuttavia ci appare sempre più manipolata, refrigerata, rimossa,

[24] "È la spola dei versi", *Esercizi di tiptologia*, p. 18.
[25] "L'abbraccio", *ibid.*, p. 40.
[26] "L'anti-Mazur", *ibid.*, p. 82.
[27] "Il partoriente", *Ibid.*, p. 20.
[28] "A te DNA della poesia", *ibid.*, p. 77.

edulcorata: una non-morte che maschera l'avvenuta putrefazione, come già previde molti anni or sono il sensibilissimo Ernesto De Martino.

Siamo dunque nel cuore di un territorio etico, delimitato a colpi di ironia perché questa volta la maieutica serva a togliere i molti veli della mistificazione, lasciando intravvedere una verità che brucia come calce viva. Ma tutta la nuova raccolta di Magrelli ruota precisamente attorno al tema della pornografia contemporanea; nel senso (esteso) attribuito a questo termine da Baudrillard e colleghi. Se nelle prime poesie il movimento della scrittura di Magrelli procedeva dall'ambito privato verso il pubblico, ossia rendeva di dominio pubblico le riflessioni di un'anima "in formazione" (perché *Ora serrata retinae* è anche una sorta di *bildungsroman*), in queste *Didascalie* il movimento pressoché unico è invece quello che dal pubblico volge al privato, quasi si trattasse di una forma di autodifesa, di esorcismo o lotta per la vita. Segno di tale inversione di senso è anche il passaggio dalla prima persona singolare, caratteristica di molti testi di *Ora serrata retinae*, alla seconda singolare o alla prima plurale, prevalentemente: già presenti, soprattutto la seconda singolare, nelle raccolte precedenti, ma divenute qui più forti e strutturali, spie di un atteggiamento ironico e combattivo che, mentre simula una parvenza di comunità, ne sancisce l'effettiva, definitiva sparizione.

A questo punto, se dovessimo pensare agli immancabili fratelli maggiori, verrebbe spontaneo pensare al Montale caustico del dopo-*Bufera*;[29] al Fortini "canzonettistico",[30] e non più tanto al Caproni dissidente dell'io, ma piuttosto allo Zanzotto meno irto e rifratto: per esempio. Ma non mancano le presenze eterogenee, citate negli exergo di alcuni testi (una dedica a Italo Calvino; due

[29] Un esplicito richiamo al Montale dei *Mottetti* ("Non recidere, forbice...") si legge nell'*incipit* della poesia "Fotografia": "È che lo scatto recide l'ombelico / Della luce. Recide, quella forbice, / Il filamento lento e lungo dello / Sguardo [...]"; ma il clima generale, per dire così, con quel continuo e ironico graffiare la quotidianità, ricorda più da vicino il Montale "diaristico" del dopo *Bufera*.

[30] Che nelle *Didascalie* spiri un'aria vagamente settecentesca pare confermato tanto dal tema complessivo (le *Gazzette*!), quanto dall'adozione di forme relativamente chiuse, con tanto di rime o assonanze forti; nonché dalle misure brevi dei componimenti, alla maniera delle arie, le frottole, le canzonette, gli epigrammi, etc.; come per esempio in *Composita solvantur* di Fortini, appunto.

citazioni da Rimbaud e Handke), e nella stessa apertura del libro (una citazione da Eliot): segni di un chiarissimo contrapporsi della coscienza del mondo alle sue ben note e tipiche deviazioni.[31]

Anche in questa *plaquette*, come già in precedenza, la lingua di Magrelli serpeggia tra il livello medio e quello alto, con termini tratti da linguaggi tecnici e settoriali, forestierismi, vocaboli rari o desueti, etc.; quasi che l'addentrarsi nel mondo necessitasse un parallelo sofisticarsi della lingua, o come scudo, o come riflessione.[32] Occorre che la poesia compia la sua missione guastatrice, che l'antipatia diventi ostilità, che la griglia delle rime funzioni sempre più come trappola del senso, perché rimanga almeno qualche traccia di quella che un tempo, forse, si sarebbe detta "umanità":

> Le poesie vanno sempre rilette,
> Lette, rilette, lette, messe in carica;
> Ogni lettura compie la ricarica,
> Sono apparecchi per caricare senso;
> E il senso vi si accumula, ronzio
> Di particelle in attesa,
> Sospiri trattenuti, ticchettii,
> Da dentro il cavallo di Troia.[33]

Ulissidi del senso e del dissenso: esiste ancora Itaca? Almeno nella scrittura, evidentemente, sì.

[31] "La tendenza della poesia moderna è sempre stata quella di sottrarsi alla legge di mercato", dice Hans Magnus Enzensberger in *Museum der modernen Poesie*, p. 15 (cito da G. Baioni, "Comicità della tecnica in Morgenstern", *Il Verri*, 5 dicembre 1962, p. 94).

[32] Una campionatura molto provvisoria della lingua di questa raccolta elenca i seguenti termini di spicco: 'tensostruttura', 'arridare', 'éschaton telematico', 'caratteri alfanumerici', 'acceleratori di particelle', 'metastasi', 'acetaboli', 'panopticon', 'yo-yo', 'pixel', 'volts', 'mélos', 'pneuma', 'ultramade', 'internet', 'web', 'boggo' (calco dell'inglese *bug*), 'missing in action', 'survivor', etc.; lasciando percepire una marcata tendenza al glossematismo.

[33] "La poesia", *Didascalie per la lettura di un giornale*, p. 71.

Bibliografia

BAIONI, G., "Comicità della tecnica in Morgenstern", *Il Verri*, 5 dicembre 1962, anno VII.

BONNEFOY, Yves, *Pietra scritta*, trad. D. Grange Fiori. Palermo, Acquario/La Nuova Guanda, 1985.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Museum des modernen Poesie*. Frankfurt am Main, 1960.

FORTINI, Franco, *Composita solvantur*. Torino, Einaudi, 1994.

MAGRELLI, Valerio, *Altre nature morte*, in G. PONTIGGIA ed E. DI MAURO, a cura di, *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*. Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 109-114.

MAGRELLI, Valerio, *Hylas e Philonous*, *Quaderni della Fenice*, 4, Quarto Quaderno Collettivo. Milano, Guanda, 1979, pp. 91-110.

MAGRELLI, Valerio, *Ora serrata retinae*. Milano, Feltrinelli, 1980.

MAGRELLI, Valerio, *Nature e venature*. Milano, Mondadori, 1987.

MAGRELLI, Valerio, *Esercizi di tiptologia*. Milano, Mondadori, 1992.

MAGRELLI, Valerio, *Didascalie per la lettura di un giornale*. Torino, Einaudi, 1999.

MONTALE, Eugenio, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini. Torino, Einaudi, 1980.

PORTA, Antonio, a cura di, *Poesia degli anni settanta*, prefazione di Enzo Siciliano. Milano, Feltrinelli, 1982[4].

SICILIANO, Enzo, "Prefazione" a Valerio MAGRELLI, *Ora serrata retinae*. Milano, Feltrinelli, 1980.

Dante y el Islam en la *Commedia*

FERNANDO CISNEROS
El Colegio de México

La relación de Dante con el Islam se ha visto a lo largo del siglo XX alrededor de la influencia que éste haya podido ejercer sobre la *Commedia*, a partir de la publicación, por Asín Palacios, de *La escatología musulmana en la "Divina comedia"* (1919). Se trata de un tema que elevó desde un principio la controversia y produjo lo mismo la adhesión que el rechazo apasionados, pues parecía hecha para provocar conflictos tanto con el etnocentrismo cultural como con los diferentes nacionalismos.

Al respecto, es necesario recordar que la búsqueda de las fuentes de la *Commedia* parece solo en raras ocasiones evidente: por ejemplo, se sabe de la predilección que tenía Dante por la *Eneida*, cuya influencia es notable desde la elección del guía del inframundo –Virgilio–. Sin embargo, aún cuando se trata de otros autores clásicos las referencias en el poema no son demasiado obvias, lo cual será también particularmente cierto respecto al Islam. De tal manera, las explicaciones propuestas por los detractores de la tesis musulmana, elaborada a partir de los relatos del *mi'râj*, o ascensión del Profeta, sugieren fuentes alternativas, y también deben apoyarse, al igual que ésta, en símbolos o alusiones por lo general aislados, o indagar las semejanzas en cuanto al plan, haciéndose igualmente necesario un esfuerzo de reconstrucción del esquema. Así, la afirmación en Inf., II, 32: "Io non Enea, io non Paolo sono" además de renovar su mayor referencia clásica, alude al llamado Apocalipsis de Pablo (*Visio Sancti Pauli*), apócrifo que se remonta a un original grecoegipcio del siglo III, el cual fue popular a lo largo de gran parte de la Edad Media.

Lo anterior nos revela en Dante diferentes formas de apreciar sus fuentes, por lo que revisar los pasajes de la *Commedia* en que se alude al Islam –cosa que se pretende en primer lugar a

continuación–, podría contribuir para la definición de nuevos planteamientos. Por otra parte, ello hace necesario además ubicar a Dante dentro de las concepciones de su época, el siglo del triunfo de la escolástica, dentro del cual se encuadra la *Commedia*, como una *summa*,[1] un compendio razonado de nociones filosóficas y morales, lo que en el caso de un poema, y en particular una de las obras más ricas que ha producido el espíritu humano, incluye a la vez símbolos e imágenes.

Herejía y asesinos

En cuanto al concepto que del Islam tenía la Europa cristiana medieval, no era el de una religión diferente –tal como lo es para la generalidad de los cristianos contemporáneos pertenecientes a cualquier tendencia– sino el de una herejía del cristianismo, sobre el mismo giro, por ejemplo, que el arrianismo. Tal idea había sido elaborada en la cristiandad oriental, donde su posible introductor fue Máximo el Confesor (muerto en 662 –treinta años después que el Profeta–) y es retomada por San Juan Damasceno (m. *ca.* 749), padre de la iglesia ortodoxa, el cual consideraba a Mahoma precursor del Anticristo[2] –lo que no constituía impedimento para permitirle ser ministro de los califas omeyas, es decir, convertirse en pieza del poder islámico. Dicha concepción se mantuvo por varios siglos, prácticamente sin cambio alguno, pues se encuentra en la *Panoplia dogmática* del monje Euthymio Zygabeno (s. XII), el que pretendía hacer una antología enciclopédica que contuviera todas las herejías y los argumentos para rebatirlas, y agregaba el Islam después de los bogomiles.

La preeminencia del Cristianismo oriental durante la Edad Media respecto a la controversia musulmana llevó al Occidente a asimilar la misma concepción, incluso en los menores detalles argumentales,[3] pero un posterior desarrollo dentro de una literatura influida por la apologética tenderá a introducir nuevos

[1] La semejanza del poema dantesco con la *Summa theologica* aquiniana como un hecho aceptado la menciona, entre otros, Georges Minois, *Historia de los Infiernos*, p. 211.

[2] *Cf.* J. Pelikan, *L'ésprit du chistianisme oriental, 600-1700*, p. 248.

[3] Sobre tales argumentos, *cf.* Adel-Théodore Khoury, *Polémique byzantine contre l'Islam*, introducción y primera parte.

elementos, especialmente en lo que se refiere al contexto, a medida en que va haciéndose popular a partir de las cruzadas, tal como lo muestra la evolución de los especímenes conocidos: el más antiguo se debe a Embricón de Maguncia, quien escribe en el s. XI una *Vita Mahumeti*,[4] y Gautier de Compiègne compone los *Otia de Machomete*, un siglo más tarde. Por fin aparece un poema en lengua vernácula –francés del norte–, el *Roman de Mahon*, en el siglo XIII. Todos estos documentos literarios adquieren particular interés en la medida que presentan los rasgos sobresalientes en la caracterización de la figura de Mahoma y el Islam de la época de Dante: la creencia de que había nacido en un medio cristianizado del todo –llegaron a describirlo como un obispo apóstata, el cual había abjurado, decidiendo propalar una herejía. Desde el punto de vista cristiano, quizás la mayor "aberración" consistía en el "retorno de la vieja ley" –es decir, era señalado como judaizante–, a lo que se venía a agregar otra creencia, de la misma importancia para la mentalidad medieval: dentro de esa ley herética, supuestamente se practicaban la poligamia y la poliandria,[5] resultando estas últimas ideas exageradas, si no totalmente erróneas.

Por su parte, Dante en más de una ocasión parece ajustarse a la imagen hostil al Islam predominante en su medio. De tal manera resulta notable la descripción de los muros de la Ciudad de Dite:

> Lo buon maestro disse: "Omai, figliuolo,
> s'apressa la città c'ha nome Dite

[4] La *Vita Mahumeti* fue por muchos atribuida a Hildeberto de Tours (1055-1133). Sin embargo, Embricón (1010?-1077) parece ser el iniciador del género, siendo su obra anterior incluso al pequeño relato biográfico de "Mathomus" que Guiberto de Nogent (m. 1124 ó 1130?) incluye en su *Gesta Dei per Francos*, donde se manifiestan ya el esquema y la actitud que privará en las obras literarias. Sin embargo, el cronista de la 1ª Cruzada reconoce no haber podido consultar fuentes escritas a ese respecto (*Cf.* Richard W. Southern, *Western Views of Islam in the Middle Ages*, pp. 30-31).

[5] Alexandre Du Pont, *Le roman de Mahomet*, pp. 140-141: "haciendo lícito que un hombre despose diez mujeres, y una mujer a diez hombres" (trad. mía). La idea del retorno al judaísmo se basaba tanto en elementos teológico-filosóficos)afirmación de la unidad de Dios y rechazo del dogma de la trinidad), como rituales o basados en la costumbre)la circuncisión, el sacrificio de animales.

coi gravi cittadin, col grande stuolo".
E io: "Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno
vermiglie come se di fuoco uscite
fossero." [...]

[Inf., VIII, 67-73][6]

La ciudad infernal tiene entonces mezquitas, de color bermejo por causa del fuego eterno, semejantes a los castillos de fuego en algunos relatos del *mi'râj*. Por desgracia, Dante no describe los rituales que ahí se celebran, quedando solamente la referencia reveladora de una condena *a priori*, muy cercana a la de Hernán Cortés, quien siglos más tarde llamará de igual modo a los templos de Tláloc y Huitzilopochtli del Gran Teocalli, con sus sacrificios sangrientos. Así, a pesar de que la mezquita sea un lugar de reunión comunitaria, y además monoteísta –en un culto por lo tanto emparentado con el cristianismo–, la actitud de negativa rotunda llevaría a denominar con ese nombre todo lugar de adoración extraño o diferente de una iglesia. Una postura de rechazo semejante aparece más abajo, en la forma en que denomina el último círculo infernal: la Giudecca.

Con todo, no se trata de la única citación adversa: la más importante es la del mismo Profeta en *Inferno*. El profetismo de Mahoma es sin duda negado, y ya el cristianismo oriental lo había caracterizado como falso y herético. Sin embargo, Georges Minois hace resaltar el hecho de que el profeta del Islam no aparezca en el círculo de los heresiarcas, sino en el de los sembradores de discordia.[7] El primero, destinado a los herejes, se encuentra a la entrada de la ciudad de Dite;[8] empero, Dante descenderá aún varios círculos, hasta que aparezca en las profundidades de Malebolge:

[6] Las citas han sido cotejadas con: *La Commedía: nuovo testo critico secondo i più antichi manoscriti fiorentini*, a cura di Antonio Lanza.

[7] G. Minois, *op. cit.*, p. 219.

[8] Los comentadores introducen en esta categoría a los condenados subsiguientes, como los epicúreos, pues Federico II (m. 1250) aparecerá al final del canto X, junto con un cardenal gibelino, y Anastasio II (papa entre 496 y 498), sólo hasta Inf. XI-8. No es mencionado el nombre de ningún verdadero heresiarca en lo que resta del canto.

Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vid'un, cosí non si pertugia
fesso dal mento infin là 've si trulla.
Tra le gambe pendevan le minugia;
la curata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi, e con le man s'aperse il petto,
dicendo: "Or vedi com'io mi dilacco!
vedi come storpiato è Mäometto!
Dinanzi a me se 'n va piangendo Alí,
rotto nel volto dal mento al ciuffetto.

[Inf., XXVIII, 23-32]

A semejanza de los relatos populares del *mi'râj*, hay un castigo para los creadores de división: "E tutti li altri che tu vedi qui, / seminator di scandalo o di scisma / fuor vivi, e però son fessi cosí" (*ibid.*, 34-36). Siendo Mahoma para los cristianos el autor del máximo cisma, de acuerdo con la concepción medieval, muestra, acorde con las leyes del *contrappasso*, la mayor abertura: cortado en canal, despanzurrado, deja salir los contenidos del vientre.[9] Retruécano horrendo, la escena resulta escandalizante para los musulmanes, mientras que Asín Palacios, sacerdote católico, la reprueba.

En la descripción resulta notable la presencia, junto al Profeta, de 'Alî, su yerno, origen de la corriente musulmana shi'ita, nacida del partido que consideraba a 'Alî el sucesor legítimo, con derecho al poder mundano posterior a Mahoma. Sobre los hechos, y en contra de tal parecer, hacia la época de la Iª Cruzada, era el califa de la dinastía 'abbásida, instalado en Bagdad, aquel que gozaba de la anuencia del *establishment* religioso musulmán sunní, pero

[9] Mahoma ocuparía en alguna forma el lugar central en la simbología del tracto digestivo dentro del Infierno dantesco, el cual comienza con Rinaldo degli Scrovegni, epítome de la avaricia, con la lengua de fuera (Inf. XVII, 74), y lo concluye el archidemonio, en la eternidad de mascar y arañar a los tres mayores condenados (*cf.* Carlo Fumagalli, "Poesia addominale di Malebolge", *Annali dell'Istituto di studi danteschi*, vol. I, 1967, pp. 359-372). Anterior a ellos aparece un personaje dudoso al que algún comentarista acusa de propagar falsos presagios, como alusión al profetismo, apodado Ciacco (VI-52 y ss.), que puede significar cerdo (*chancho*), y ejemplifica la gula.

poseyendo un temible rival en el califato isma'ilí fatimida instaurado en El Cairo. Éste, basándose en una genealogía que lo hacía descendiente de 'Alî y de Fâtima, la hija del Profeta –filiación puesta en duda por los sunnís– constituía una especie de "anticalifa" shi'ita que sustentaba idénticas aspiraciones a la soberanía universal, y con el fin de obtenerla alentaba la subversión en los estados que reconocían al califato de la *sunna*. Entre 1094 y 1095 –fenómeno contemporáneo a la proclamación de la cruzada en el Concilio de Clermont–, la enorme maquinaria de propaganda fatimida sufre una ruptura alrededor de la personalidad del *imâm* de su tiempo, al cual el mundo tenía deber de pleitesía, lo que provocaría un cisma siguiendo el mecanismo que consagra un esquema recurrente en las sucesiones de las ramas descendientes de 'Alî: Ahmad asciende al trono, bajo el nombre de al-Musta'lî, pero no puede evitar que los isma'ilíes disidentes, partidarios de su hermano Nizâr establezcan una organización gobernada desde la fortaleza de Alamut, en las montañas de Elburz (Irán), con importantes ramificaciones en Siria. Es en este país que los ocupantes cruzados llegan a establecer contactos con los nizaríes, los cuales comenzarán a ser conocidos en Europa bajo el término despectivo de "tomadores de cáñamo" –*hashshâshîn*, vocablo derivado de hierba, *hashîsh*– con el cual los había apodado la población –predominantemente sunní– de esas regiones. Varios autores europeos han dejado historias que tienen mucho de fantásticas –y de hecho pertenecen al género *mirabilia*–, sobre la devoción de los asesinos a su líder o "Gran Maestre", el "Viejo de la Montaña",[10] haciéndola depender del consumo de una droga, hecho que históricamente nunca se ha comprobado, si bien pasó a formar parte del imaginario de los europeos al respecto. Estos relatos culminan en el de Marco Polo, contemporáneo de Dante,

[10] Los autores citados por Bernard Lewis (*Les assessins. Terrorisme et politique dans l'Islam médiéval*, cap I, p. 35 y ss.), son un tal Gerhard –o Burhard– enviado de Federico II, Guillermo, arzobispo de Tiro, Arnold de Lübeck, Jacques de Vitry, obispo de Acre, el monje Yves le Breton, y Guillermo de Rubruk, todos anteriores a Dante y Marco Polo. La leyenda de los asesinos se mantuvo durante los siglos XIV y XV, continuada por los relatos de Odorico de Pordenone (m. 1331) y Félix Fabri (m. 1484). Se ha encontrado además una obra apócrifa en árabe que la retoma, por lo que Farhad Daftary (*The Assassins legends*, pp. 117-122) adelanta la hipótesis, en verdad aventurada, de que las poblaciones árabes mantuvieran el mito elaborado por los europeos.

quien intercala, entre otras narraciones en apariencia confiables, un episodio en donde maneja la semblanza del jardín de delicias del jefe de la secta con la concepción musulmana del paraíso.[11] El pasaje tiene rasgos de sobra de *mirabilia*, al igual que el suceso milagroso en Bagdad, igualada a Babel –Baldacco, Baudac, Baudás–, y está muy influido por el estilo de las leyendas medievales de los santos. De tal manera, se ven incluidos pasajes que no podrían ser tomados en serio como información histórica, pudiendo éstos llevar a poner en duda la ruta por Iraq del viajero hacia China.[12]

Con ese tipo de descripciones como vehículo, la palabra asesino se incorporó al vocabulario de las lenguas del Occidente de Europa a partir de las cruzadas. Empero, el proceso de aceptación fue largo, y al comienzo la palabra estaba ligada a dos esferas de significado distintas: la de entrega absoluta y aquella de matador a sueldo. Bernard Lewis afirma que la primera acepción predominaba cuando menos en las "cortes de amor", como en aquel poema donde el trobador asegura a su dama ser "su asesino",[13] pero el mismo autor también cuenta sobre el temor que esos sectarios empezaron muy pronto a inspirar: tanto Federico II, durante el

[11] La imagen del paraíso de los musulmanes es, para los apologistas cristianos, un lugar de perdición, e incluso llegan a la atribución de utilizar drogas al mismo Mahoma; por ejemplo Bartolomé de Edesa, de acuerdo con quien: "consiguió una hierba que excita al desorden inmoderado e indomable, de modo que no se saciaba jamás de conscupicencia y desvergüenzas" (*Polémique*, p. 93).

[12] Marco Polo, *Il milione*, 23-25, y pp. 24-25, sobre el milagro (pp. 31-33 y 36-38, respectivamente en la edición mexicana). Al "Veglio de la Montagna" lo llama "Aloodyn", "Aladino", nombre que no llevó ninguno de los grandes maestres de Alamut, pero puede sin embargo ser la corrupción parcial del nombre de Râshid al-Dîn Sinân, el gobernante de los castillos sirios durante la segunda mitad del siglo XII; es decir, anterior en un siglo al viaje y la redacción de *Il milione*. B. Lewis, por su parte (*op. cit.*), remarca el hecho de que tanto el título de "Viejo de la Montaña" –*Shaykh al-Jabal*–, como la denominación de "tomadores de cáñamo" –*hashshâshîn*, sing. *hashshâsh*–, que utiliza Marco Polo, provienen asimismo de Siria.

[13] Tres ejemplos en que el significado alude a esta consagración: "Je suis votre Assassin qui espère gagner le paradis en exécutant vos ordres"; "Vous m'avez bien plus en votre pouvoir que le Vieux n'a en les ses Assessins"; "Tout comme les Assessins servent leur maître sans faillir, j'ai servi l'amour avec une loyauté inébranlable", F. M. Chambers, "The troubadours and the Assassins", *Modern Language Notes*, LXIV, p. 245-251, *apud* B. Lewis, *op. cit.*, cap. 1, nota 6.

asedio de Milán en 1158, como en Chinón más tarde (1195) Ricardo I de Inglaterra "Corazón de León", atraparon a "auténticos Asesinos" –es decir, en ambos casos supuestos enviados por el Gran Maestre de la secta– pero al servicio respectivamente de los intereses de los habitantes de la ciudad y de Felipe Augusto de Francia, lo que podría haber dado la palabra un sentido similar a "magnicida" o asesino exclusivamente político. Tal empleo del término y el recelo que provocan parecen nutrirse en especial del asesinato de Conrado de Montferrat, rey de Jerusalem, en 1192, que varios cronistas atribuyen a los nizaríes.[14]

De acuerdo con L. Olschki, Dante habría escrito en un soneto de su juventud el término *asesino*, dándole el mismo significado que le prestaban los trovadores.[15] Sin embargo, se lee en el único lugar en que aparece en la *Commedia*:

> Io stava come 'l frate che confessa
> lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto
> richiama lui per che la mort'è cessa.
> [Inf., XIX, 49-51]

Lo cual sucede dentro del círculo de los simoniacos, y el alma semidevorada por el mismo suelo, de acuerdo con los comentaristas, sería la del Papa Nicolás (Nicolò) III, en espera de Bonifacio VIII y de Clemente V; torturados en una forma que guarda semejanzas con el tormento sufrido por los heresiarcas en los accesos de Dite. La palabra no aparece ligada de una manera simbólica directamente con alguna pasión, ni siquiera tampoco con la violencia –los coléricos, por ejemplo, se encuentran más arriba–, y aunque la perfidia sea uno de los discutibles atributos de Mahoma en las fuentes europeas que lo describen, como el *Roman de Mahon*, el adjetivo *perfido* parece aquí solamente sugerir a alguien que actúa a traición o mansalva, como es el caso del término "asesino" en algunas lenguas europeas contemporáneas.

[14] No resulta muy claro si los nizaríes de Siria, ni aun menos los de Irán, hayan sido los autores del crimen, siendo favorecidos por éste tanto Ricardo de Inglaterra como Salâh ud-Dîn (ver *infra*, n. 35). También les ha sido atribuida la muerte de Raimundo III de Trípoli (1213), mientras que sus relaciones con San Luis IX de Francia, bajo la posible intermediación de los Templarios, quedan aun por dilucidar.

[15] B. Lewis, *op. cit.*, p. 191, nota 6.

Por su parte, algunos comentadores tratan el pasaje, dotado un notable valor plástico y descriptivo, como una escena previa al ajusticiamiento, en la que el reo homicida estuviera atrapado en un cepo, pidiendo clemencia. Con todo, Francesco da Buti, comentador de Dante, creyó necesario explicar el término para sus lectores, lo que sin embargo tan sólo revela que hacia el s. XIV la noción de sicario se había impuesto como la principal, si acaso no la única.[16] Resulta así ambivalente el uso de una palabra cuya comprensión se desliga de sus orígenes sectarios, y a pesar de ello se manifiesta como el lazo conductor estableciendo la continuidad de los heresiarcas a través de diferentes círculos.

La actitud discreta, llevada al mutismo, de Dante para con los asesinos –cuando se trata de la fracción musulmana que más frecuenta el imaginario europeo de su época–, obliga a la revisión de sus planteamientos respecto al mismo Mahoma: en el episodio que le corresponde, un largo parlamento del personaje de Mahoma (a partir de Inf., XXVIII, 55) destaca primeramente que el tema tratado es el anuncio del final de Dulcín (Dolcino Tornielli de Novara):

> "Or dì a fra Dolcin dunque che s'armi,
> tu che forse vedra' il sole in breve,
> s'elli non vuol qui tosto seguitarmi,
> sí di vivanda che stretta di neve
> non rechi la vittoria al Noarese,
> ch'altrimenti acquistar non saria leve."
> [Inf., XXVIII, 55-60]

Los detalles de la advertencia se refieren a hechos que se verificaron cuando la captura del personaje, en pleno invierno, durante la represión de su movimiento, contra el cual el mismo Clemente V había proclamado la cruzada en 1306. Dulcín fue llevado a la hoguera junto con Margherita, su amasia.

[16] "...colui che uccide altrui per danari" (*apud* B. Lewis, *op. cit.*, p. 36). El cronista Giovanni Villani (m. 1348) cuenta que el señor de Lucca envió "i suoi assassini" para acabar con uno de sus enemigos que había huido a Pisa (*cf.* F. Daftary, *op. cit.*). Al mismo tiempo que se ha fijado el sentido del término, es abandonada la referencia al Viejo de la Montaña, la que parecía aún necesaria en el caso de Federico II y Ricardo Corazón de León. Empero, parece seguirse relacionando exclusivamente con quien lo envía, y no con la víctima, como es hoy normal.

Desde el punto de vista de un lector contemporáneo, lo grande viene a propósito de lo pequeño, siguiendo un esquema que se repite múltiples veces en la *Commedia*, con la atención del autor puesta en los hechos más cercanos: la figura esencial de una de las grandes divisiones del monoteísmo se preocupa por la suerte de un obscuro movimiento.[17] Aparentemente, no debe tomerse como alusión a atributo profético alguno, si no es por ironía: está sobreentendido en el canto X (100-107) que otros –si acaso no todos los habitantes de las regiones del inframundo– conocen el pasado y el futuro, aunque sufran el presente sin lograr comprenderlo; y la advertencia fue compuesta una vez que Dante hubo conocido el evento. La relación entre ambos personajes se apoya en la imagen de incontinencia y depravación que tiene la Edad Media de Mahoma y sus seguidores, rasgo que también había sido urdido por el cristianismo oriental como uno de los puntos para inhabilitarlo como profeta e invalidar su mensaje; quizás el recurso fuera favorecido por la importancia del enfoque monástico, el cual valoraba la renuncia a los placeres como la mayor virtud, y haya vuelto aceptable el rechazo a un "falso profeta", al cual tildaba de "libidinoso, carnal e incitador a la pederastia y la lascivia; impuro, infame".[18] Los comentadores más cercanos a la *Commedia* comprendieron así la relación, e incluso Iacopo Alighieri pensaba que "Maometto" era un "prelato spagnolo" entregado a la depravación, y Fazio degli Uberti, quien no cometería tales errores, pone en boca del Profeta el siguiente discurso alrededor de ese episodio, aconsejando la poligamia:

> concede all'uom quante vuol moglie prenda
> e concubine, se a pascerle ha possa;
> e qui con fra Dolcin par che s'intenda.[19]

[17] Resalta el hecho de que Mahoma advierta a Dulcín que vendrá a hacerle compañía. El movimiento, al parecer, era un brote tardío de neomaniqueísmo, emparentado, en consecuencia, con los bogomiles. Al relacionarlo con el Islam, recuerda la clasificación de la *Panoplia dogmática*, al equiparar Dante a sus jefes, separádolos de los restantes heresiarcas (notas 8 y 49).

[18] De acuerdo, nuevamente, con Bartolomé de Edesa (*Polémique, id.*).

[19] Citado por Enrico Cerulli, *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della "Divina commedia"*, p. 504, nota 1.

Así, a pesar de que sus epítomes se encuentren mucho más arriba, en el segundo círculo del infierno, el pecado de lujuria se convierte en el lazo simbólico que equipara a Dulcín con Mahoma en el sistema dantesco.

Sin embargo, por otra parte se revela cierto contraste en cuanto al tratamiento de la personalidad de Mahoma respecto a la figura de 'Alî, que le es supeditada; pues, para el primero, el poeta se basa en el concepto más extendido en el Occidente medieval, mientras para el último busca el origen del cisma al caracterizarlo. Así, la alusión al yerno del Profeta complementa en la *Commedia* la idea del Islam como una herejía entre los europeos cristianos: abierto del mentón a la coronilla, representa la ruptura menor pero igualmente profunda, que agregándose a aquella de Mahoma equivaldría a la escisión total; el Islam se vuelve un cisma doble, en el que 'Alî representa la ruptura dentro de la ruptura. Es al realizar este punto donde surge la diferencia, pues se hace evidente el conocimiento de Dante sobre las divisiones en el Islam a partir de fuentes que podrían ser de utilidad para dilucidar el influjo que éste pudo ejercer sobre su obra. Empero dicha identificación resulta un enigma: en su época la fama e imagen del "asesino" parecen eclipsar todos los demás conocimientos que pudieran alcanzar los europeos cristianos sobre el shi'ismo, resaltando el hecho de que el mismo Marco Polo afirme que el Viejo de la Montaña y su seguidores son "mahometanos",[20] y que aun siendo el presunto visitador de esas regiones, no mencione los cismas musulmanes, ni a 'Alî en absoluto. Cerulli, al realzar la primacía del flujo informativo sobre el Islam desde España, cita nuevamente a Fazio degli Uberti, quien escribía al respecto:

> Nel Califfato succedette Alí;
> costui si volse far maggior profeta
> di Macometto e più capitol mise
> nella lor legge [...]
> per questo in due Califfi si divise
> il Saracino: l'uno in Oriente
> dov'è Baldach [...]

[20] La afirmación de Marco Polo: "adorano Malcometto", prefigura el cambio en la concepción del Islam por parte de los europeos, que adolece también de rasgos inexactos: los musulmanes adorarían a Mahoma de la misma forma en que los cristianos adoran a Jesucristo.

L'altro ha sua sedia e regno nel Ponente
in una terra che Marocco è detta
'Miromelin' lo chiama quella gente.[21]

Empero, Fazio escribe después de 1350, y hace shi'íes de los almohades.[22] Con todo, existe por lo menos otra fuente contemporánea a Dante, si bien al parecer tardía respecto a la composición del poema, proveniente del contacto oriental; la crónica del reinado de San Luis, acabada hacia 1309 por el *sire* de Joinville, la cual propone una división étnica, señalando a los seguidores de 'Alî, los nizarís como "beduinos" –es decir, árabes–, en contraposición a los de Mahoma, turcos y sunníes;[23] cosa también inexacta, pero que revela otras posibilidades entre las fuentes de conocimiento, altamente probables, tomando en cuenta la reputación de los asesinos en Europa. Ahora bien, por complementar la idea de cisma, el concepto en que tiene Dante al yerno del Profeta es el de alguien del todo responsable de la división que ha provocado, lo cual es sin lugar a dudas una interpretación europea que el poeta hace propia. En ella la imagen de 'Alî difiere del punto de vista no sólo entre los shi'ítas, que profesan la mayor veneración por él, sino incluso entre los musulmanes sunnís, para quienes es uno de los califas ejemplares, los "bien guiados" –*rashîdîn*–.[24]

[21] *Apud* E. Cerulli, *op. cit.*, *id.*

[22] *Ibid.*, p. 505. Los almohades se habían atribuido, al igual de los shi'íes, el título califal de *Amîr al-mu'minîn*, o principe de los creyentes, que los cristianos ibéricos corrompieron en "Miramamolín". Aquí aparece como "Miromelín". Nada indica, por otra parte, que cuando Dante alude a Marruecos como el occidente en Purg., IV, 139, cometa el error de Fazio.

[23] F. Daftary, *op. cit.*, p. 80 y ss.

[24] Dicha interpretación contrasta, por ejemplo, con la del notable precursor de las ciencias sociales, Ibn Khaldûn, nacido poco más tarde de la muerte de Dante, quien considera a 'Alî inocente de la adoración desmedida de su propia persona, profesada por algunos shi'ís radicales, y se refiere así a los seguidores más fervientes del yerno del Profeta: "...una de estas sectas se le denomina *golat* [extravagantes, exagerados], porque, excediendo los linderos de la razón y de la fe, enseñan la divinidad del imam. 'Es un hombre –dicen– dotado de atributos de la divinidad', o bien, 'Es un individuo en cuya humanidad se ha operado la unción divina'. Esta doctrina coincide con la que los cristianos enseñan respecto a Jesús. Alí hizo quemar vivos a varios individuos que

El filósofo en el Limbo

Simultánea a la imagen negativa del Islam, se insinúa otra visión, aparentemente incompatible, al interior de la misma *Commedia*:

Euclide gëomètra e Tolomeo,
Ipocràte, Avicenna e Galïeno,
Averroís che il gran comento féo
[Inf., IV,142-144]

Es notable que grandes figuras intelectuales musulmanas que Dante admiraba[25] sean mencionadas en el Limbo, el lugar de suprema inocencia, en compañía de aquellos que no pudieron haber conocido la salvación cristiana por haber nacido anteriormente a ella, en particular los sabios de la Antigüedad, encabezados por Platón y Aristóteles; además de ciertos personajes leyendarios o mitológicos: Eneas, Héctor, u Orfeo. Avicena (Ibn Sînâ, m. 1037) parece ser nombrado tan solo en función de sus aportes a la medicina y ciencias naturales. Empero, Averroes (Ibn Rušd, m. 1126) posee mayores implicaciones dentro del contexto en que se crea el poema, al tratarse de una figura "más importante para la filosofía cristiana que para la islámica".[26] Dichos célebres comentarios estaban divididos en "grandes" –*tafsîrât*–, término

profesaban esta doctrina[...]". Ibn Jaldún, *Introducción a la historia universal (Al-Muqaddimah)*, p. 391. Aunque ciertos detalles de este reporte resulten dudosos (el modo de ejecución, además del poder absoluto de 'Alî para dictaminar sobre cuestiones religiosas, por ejemplo), es revelador del concepto de 'Alî como defensor de la racionalidad ortodoxa en que lo tiene la *sunna*.

[25] El interés de Dante por la escolástica y la filosofía árabe es bien descrito por E. Beaussire, en el artículo correspondiente del *Dictionnaire des sciences philosophiques* (reproducido en *De la monarquía*), Biblioteca Filosófica; anexo I, p. 129 y ss.; y en el de J. E. Erdmann, anexo II, p. 142; y por Ernesto Renan, *Averroes y el averroísmo*, vol. II, cap. VIII.

[26] De acuerdo con la expresión de Soheil F. Afnan (*El pensamiento de Avicena*, pp. 345-346). Naturalmente, tanto la producción de Galeno como la de Ibn Sînâ rebasan las ciencias de la naturaleza, pero no es lo más comúnmente citado, mientras la repercusión filosófica del último en Occidente, aunque durable)dice este autor), fue "vaga e indefinida". Respecto a la obra en general de Averroes y su influencia, además del ya mencionado estudio de Renan, véase Andrés Martínez Lorca, "Ibn Rušd, renovador de la filosofía en el mundo medieval", en *Al encuentro de*

utilizado originalmente solo para el comentario coránico *-tafsîr-*, cuyo esquema continuaban,[27] siendo posible que Dante se haya referido a ellos de manera exclusiva: "il gran comento". A su lado existían además, los comentarios "medios" *-talkhîsât-*, aunque literalmente se traduciría por "compendios"; y las "generalidades" *-Jawâmi-*, o también las "sumas", más bien conocidas como los "análisis" o "paráfrasis". La obra, comenzada a traducir en Castilla, había puesto en conmoción a los medios intelectuales de Europa Occidental hasta la síntesis propuesta entre doctrina cristiana y aristotelismo realizada por Santo Tomás de Aquino, el "doctor angélico" (m. 1274), cuya canonización -auténtica forma de consagrar la importancia su personalidad y su obra- fue apresurada por Juan XXII, efectuándola en Aviñón (1323), poco después de muerto Dante. El "doctor angélico" es mencionado literalmente en tres ocasiones: en Par., X, 99, XII, 144 y XIV, 6. Pero Dante nombra también una vez, asociado a él, y haciéndole compañía dentro de la esfera del sol, junto con otros ejemplos de sabiduría, al principal seguidor de las proposiciones controvertidas del averroísmo, Siger de Brabante (1226-1283), bajo el mismo tipo de símbolo que asigna a Santo Tomás, la "gran lumbrera": " ...la luce etterna di Sigieri" (Par., X,136).

Sin embargo, sobre todo a partir de Gil o Egidio Romano (m. 1316) *-De erroribus philosophorum-*,[28] la imagen de Averroes en la Europa Occidental pasa a ser la de "una especie de librepensador antirreligioso", identificado con el saber secular, cuyo pensamiento aglutina toda oposición o duda respecto a los dogmas teológicos.

Averroes, pp. 39-65; Miguel Cruz Hernández, *Historia del pensamiento en el mundo islámico*, vol II, p. 115 y ss.; M. M. Sharif, *A History of Muslim philosophy*, p. 1360 y ss; e Ibrahim Tawfic y Arthur Sagadeev, *Classical Islamic Philosophy*, pp. 256-265; además las voces, a cargo de G. M. Merlo y Alfonso Ingegno "Averroè" y "averroismo" en el *Grande dizionario enciclopedico* UTET, IVª ed.

[27] La novedad en el tratamiento consistía en adaptar a una obra filosófica las anotaciones en texto doble o paralelo, recurso que se había utilizado exclusivamente para el Corán; en este caso, dentro de los amplios márgenes que dejaba la traducción de Aristóteles, mientras en los restantes comentarios se pueden llegar a confundir ambos escritos.

[28] Se trata de una recopilación de todas las proposiciones heréticas de los filósofos "árabes": al-Kindî, Avicena, Maimónides y Averroes, para el cual se ha concentrado en los comentarios al Libro XII de la *Metafísica* (*cf.* Renan, *op. cit.*, pp. 87-88).

Podemos legítimamente plantearnos si esto fue tan sólo resultado, como afirma Hossein Nasr, del origen de su filosofía en el área del Islam, ajena y rival del cristianismo.[29] Pero a pesar de que tal circunstancia puede ayudar a comprender ciertos rasgos de la imagen que el Occidente se forma de Averroes, resta aún por dilucidar el origen mismo de la cuestión; dado que el núcleo de la disputa fue el concepto averroísta de la existencia de un solo intelecto agente (*al-'aql al-fa"âl*), interpretado como "alma universal" (*al-nafs al-kulliyya*)[30] para el género humano, el cual chocaba con la concepción popular del castigo y premio en ultratumba, tanto entre cristianos como musulmanes,[31] pues negaría la supervivencia y subsecuente posibilidad de condena o salvación individuales en el estado posterior a la muerte. La propuesta de este intelecto y la manera de designarlo fue introducida en los medios andalusíes por Avempace -Ibn Bâjja (m. 1139)-, y en la comprensión que alcanzaron los europeos cristianos del concepto interfirieron varias falsas interpretaciones, dado que el mismo Averroes se reclamaba creyente, afirmando en su obra la necesidad de la religión revelada. Alberto Magno (m. 1280), mencionado asimismo en Par., X, 98, critica tanto a Avempace como a Averroes al respecto, pero Santo Tomás atribuye la idea tan sólo al último, posiblemente por la importancia que su nombre había adquirido en la controversia.[32] Empero, Dante no parece haber tomado la idea en cuenta, ejemplificando en la *Commedia* la concepción religiosa tradicional.

[29] S. H. Nasr, *Vida y pensamiento en el Islam*, p. 110.

[30] Encontramos en Sharif (*op. cit.*, p. 295) que el término *al-nafs al-kulliyya*, el "alma universal" aparece entre los "Hermanos de la Pureza" (*Ikhwân al-safâ*), de tendencias shi'ís, en el siglo XI, con ciertas características compatibles. En el Islam fue retomado por Shâbistarî (m. 1320) y más tarde por Mowlà Mohsen (siglo XVII, pp. 840 y 929), quien lo identifica con la posibilidad de alcanzar *al-fanâ'* (ver *infra*).

[31] La quema de las obras filosóficas de Averroes en Córdoba (alrededor de 1195) responde a otro contexto. Ciertamente, es ejemplo de la intolencia almohade, pero Duncan MacDonald señala que revela la rigidez de los expertos ibéricos de la religión, impensable para la mentalidad del Africa del Norte (ver B. Carra de Vaux, "Ibn Rušd", *Enciclopædia of Islam*). En cualquier caso, la pira puede interpretarse como la culminación, antes que la causa de su desgracia política.

[32] Joaquín Lomba, *Avempace*, pp. 50-51.

Parece extraño que Dante, a pesar de su interés por las cuestiones filosóficas, haya ignorado el artículo esencial de una polémica de tal significancia, ni tampoco haya participado en la condena de Averroes, la cual iba a constituir una referencia cultural de enorme importancia, que sobrepasaría la esfera doctrinal, tomando cuerpo en una especie de "leyenda demoniaca". Ésta, aparentemente, se comienza a formar ya en la época misma del poeta: su contemporáneo Duns Escoto (m. 1308) lo llamaba "el maldito Averroes", en lo cual será seguido por Raymundo Lulio (m. 1315), quien pretenderá realizar una doble refutación, de Mahoma y Averroes. Petrarca (m. 1374), se propone elaborar un recuento de sus herejías, semejante al de Egidio, y lo responsabilizaba, al igual que la voz común, de ser el autor de la expresión de "los tres impostores" –los fundadores de las tres religiones monoteístas–, pronunciada por Federico II. La leyenda dejará también reminiscencias tangibles en las artes plásticas: Ernest Renan describe el mural del Camposanto de Pisa, el cual data de 1335, debido a la mano de Andrea Orcagna: acorde a la distribución dantesca en diferentes *bolge*, el Infierno muestra a los orgullosos, de cuyo pecado se harían partícipes los heréticos por oponerse a la doctrina consagrada. Arrio aparece en primer lugar; pero después de los magos, los adivinos y los simoniacos, puede verse el suplicio del Anticristo, Mahoma y Averroes;[33] con ello el mural sigue un esquema acorde con la concepción tradicional originaria del cristianismo oriental, a la cual se vino a agregar una figura cardinal que condensa el anatema. Bajo una temática novedosa, del todo diferente, también se desarrollará una serie de obras denominadas "disputas o triunfos de Santo Tomás", patrocinadas por la propaganda de los dominicos, como las de Francesco Traini y Benozzo Gozzoli, en las que Averroes aparece como el símbolo de la incredulidad y la blasfemia, humillado, bajo los pies de la figura central, burda representación material de una cuestión filosófica.[34] La actitud de Dante es así

[33] Renan, *op. cit.*, II, p. 139 y ss.

[34] Son conocidas, como ejemplo de esas muestras icónicas que no cesarán sino hasta el siglo XVI, cuando la leyenda comienza a diluirse. De esa época, empero, es *La escuela de Atenas*, de Rafael, donde la figura con turbante que mira hacia la tabla de Pitágoras, para muchos, aunque Renan lo rechaza (*ibid.*, p. 155), es Averroes, rehabilitado por las luces del Renacimiento.

excepcional a pesar de que los ejemplos iconográficos sean posteriores a su muerte, pues son reveladores de la postura recalcitrante de algunos sectores eclesiales contemporáneos del poeta, con la cual contrastan tanto la presencia de Averroes en el Limbo, como la de Siger en el Paraíso. La leyenda de impiedad no hará sino consolidarse, y el ilustre teólogo Jean de Gerson (m. 1429), inmerso en su apogeo, llamará al pensador andaluz "el ladrador rabioso, encarnizado enemigo de los cristianos y la eucaristía";[35] de igual manera, el comentador de la *Commedia* Benvenuto da Imola (s. XIV) se asombra naturalmente de que Dante haya colocado a Averroes en sitio honroso, sin infligir un castigo grave a semejante impío: "el más orgulloso de los filósofos".

La última mención de un musulmán en el Limbo resulta una particular paradoja: "e solo, in parte, vidi 'l Saladino"[36] (Inf., IV, 129); lo cual parece una pieza del todo contrapuesta al esquema del Islam como herejía proveniente de los primeros ejemplos citados: resulta imposible, al igual que los doctores, que el personaje haya ignorado la existencia del cristianismo, y además lo ha combatido y derrotado con las armas. Empero, dentro del imaginario occidental dominado por las Cruzadas, se equipara a una imagen caballeresca "sin miedo y sin reproche", simétrica a sus propios campeones, mas perteneciente al campo rival, que a diferencia de sus acompañantes, no dejará huella alguna en la especulación filosófica. Es en este último sentido principalmente que se encuentra verdaderamente *solo* en el Limbo dantesco; excepto si unido a los sabios musulmanes demuestra que "[ante] la rectitud y el ejercicio de las virtudes morales e intelectuales, la justicia divina no pronuncia la condenación sino que abre la puerta del noble castillo".[37]

[35] *Ibid.*, p. 140. La alusión perruna transpone curiosamente la presencia de los perros de Dios, manchados de blanco y negro –*Domini canes*– que cuidan la grey de los asaltos del lobo en los ejemplos pictóricos.

[36] Salâh ud-Dîn al-Ayyûbî (1138-1193), vencedor de los cruzados en Hattîn (1187), y destructor del Reino de Jerusalem después de haberlo sido del califato fatimida en 1171, como campeón de la ortodoxia sunní.

[37] Giovanni Fallani, *Dante poeta teologo*, p. 46.

Trasformaciones alrededor de la *candida rosa*

La mística, un ámbito esencial en cuanto se trata de la influencia musulmana en Dante, se ve profundamente ligada al campo que normalmente abarca la filosofía. Sin embargo, al respecto enfrentamos la falta de referencias explícitas en el poema, por lo cual –aun lejos de la pretensión de abarcar la compleja totalidad del problema–, se hace necesario trabajar sobre bases comparativas. Estrictamente hablando, hay un vacío: imposible dejar de mencionar la ausencia de Ibn 'Arabî (m. 1240), a quien Asín Palacios considera como el que ejerció la principal influencia en la *Commedia*. Por otro lado, el casi seguro intermediario de la principal versión del *mi'râj* conocida por Dante, según han llevado a la luz las investigaciones de Enrico Cerulli, Brunetto Latini, se encuentra en el Infierno, dentro del círculo de los sodomitas, donde a pesar de ello el poeta sigue llamándolo *mio maestro* (Inf., XV, 30). Hay una ausencia intelectual más, harto significativa: la de Algacel –Abû Hâmid al-Ghazzâlî (m. 1111)–, el conciliador en el Islam de la *sunna* y su armadura jurídico-teológica con la espiritualidad musulmana representada por el sufismo. Dante, interesado por las cuestiones que atormentaban a su siglo, tuvo conocimiento de este filósofo, parte de cuya doctrina había llegado a Europa, además de que su nombre se había latinizado.[38] Sin embargo, casi con seguridad ignoraba del todo la obra fundamental en dicha conciliación, la *Ihyâ' 'ulûm al-dîn*, la "revivificación de las ciencias religiosas", referencia cultural de primera importancia para el pensamiento del Islam. Es también remoto que haya tenido cuando menos noticia de la *Destructio filosoforum*, nombre latino de la *Tahâfut al-falâsifa*, la auto-destrucción, o más exactamente, el colapso, la incoherencia de los filósofos[39] –título

[38] Tratándose de una obra mucho más prolija en nombres de filósofos musulmanes, Dante lo menciona en el *Convito* en dos ocasiones (II, 14 y IV, 21). Empero Cerulli (*op. cit.*, p. 509, nota 2) describe cómo –al igual de sus contemporáneos europeos– lo relaciona y confunde a final de cuentas con Avicena.

[39] La *Tahâfut* había sido criticada por Averroes en una "destrucción de la destrucción" (*Tahâfut al-tahâfut*), quizás su obra más relevante fuera de los comentarios, pero cuya primera traducción conocida (1328) se debe a Calonymus ben Meir, siendo posterior a la muerte de Dante (Cerulli, *Ibid.*, p. 404), y no alcanzó sino una difusión restringida (Renan, *op. cit.*, p. 49).

que por sí solo refleja claramente el concepto de inferioridad ancilar en que al-Ghazzâlî tenía la *falsafa*, las disciplinas filosóficas de origen helénico, a las que consideraba una mera herramienta supeditada a la gnosis: *'irfân*, la *sophía*. En cambio, circulaba en Europa la *Logica et philosophia Algazelis Arabis*, una versión de la *Maqâsîd al-falâsifa*; las "Intenciones de los filósofos", aparecida en el siglo XII.[40] Queda, asimismo, cierto número de citas dispersas sin mencionar su origen, con lo que su influencia sería indirecta, diluida a través de otros pensadores, incluyendo la hipotética de Ibn 'Arabî. Con ello, posee implicaciones tanto en la concepción de filosofía y de misticismo en la *Commedia*. Si para Al-Ghazzâlî, como para los sufíes, la gnosis representa una forma de conocimiento distinto cualitativamente del proporcionado por el raciocinio y la filosofía misma, en oposición a esta postura, Avicena e Ibn 'Arabî pretendían la posibilidad de alcanzar la Inteligencia Suprema por medio de las facultades racionales y la lógica,[41] concepción a la que Dante parecería más cercano al describir su ascensión celeste.

Con todo, al encontrarse en el poema una travesía por las esferas en pos de una visión trascendental donde estaría implicado el eros (la *mirabile visione* anunciada a propósito de Beatriz ya al final de la *Vita nova*, y el segundo capítulo del *Convivio*), se evidencian semejanzas con la experiencia mística de un musulmán, Ibn 'Arabî precisamente: Beatriz representa un motivo similar para Dante que para aquél la doncella Nizhâm –"Harmonía", a quien apodó además "*'ayn al-shams wa-l-bahâ'*; esencia del sol y el resplandor"[42]–, y el poeta la señala como principal guía del ascenso, mientras Virgilio lo ha sido para descender al submundo. Beatriz se convierte en "la manifestación de la belleza visible y la belleza filosófica", la "encarnación de la *sophía*" en el tránsito "del mundo de los sentidos al del espíritu",[43] actuando como el soporte o vehículo enunciado en los versos inicial y final del Paradiso:

[40] Traducida por Gundisalvo, Arcediano de Segovia, "Dominicus Gundissalinus" (Majid Fakhri, *A history of Islamic Philosophy*, p. 248).

[41] S. Hossein Nasr, *Sufismo vivo. Ensayo sobre la dimensión esotérica del Islam*, pp. 66-67 y ss.

[42] Henry Corbin, *Creative imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi*, pp. 100-102.

[43] Bernard Mc Ginn, "Cosmic and sexual love in Rennaissance thought", en Alberto Ferreiro, ed., *The Devil, heresy and witchcraft in the Middle Ages*, p. 198.

"La gloria di colui che tutto muove ... l'amor che move il sole e l'altre stelle".

El eros místico de la *Commedia* se revela de esta forma transparente. Sería en ese sentido que el poema recuerda la síntesis de al-Ghazzâlî, pero sobre el plano literario, constituyendo una verdadera *summa*, aun más compleja que la del "doctor angélico", al encontrarse presentes tanto el sistema de la escolástica como la *sophía*, la cual se ha agregado para proponer una síntesis espiritual del amor terreno y divino. Empero, al situarlo dentro del contexto del pensamiento de su época, una circunstancia viene nuevamente a enturbiar el conjunto: al nivel de la mística contemplativa, en el medioevo occidental se había manifestado una pugna entre la tendencia "inmediatista" de la visión trascendental, y otra gradual, "emanacionista" de la creación. A pesar de que elementos provenientes de ambas concepciones puedan aparecer con frecuencia en los escritos dejados por un mismo autor, ambas tomaban su base en nociones cosmogónicas antitéticas: la primera, sustentada generalmente en interpretaciones de las Santas Escrituras, particularmente el Génesis, consideraba la creación por la voluntad de Dios a partir de la nada, mientras la segunda, poseedora de raíces en la antigua gnosis y mantenida por el neoplatonismo, contemplaba una serie de ámbitos o inteligencias, superpuestas de manera concéntrica y regidas por los planetas, coincidente con el esquema universal de Ptolomeo, por la cual se difundía el impulso creador. Para ella, el proceso de acercamiento a la Inteligencia Suprema se ajusta a la ruta de emanación de las "inteligencias planetarias", mas en sentido ascendente, es decir, opuesto al movimiento en que era representado el proceso mismo de generación de dichas inteligencias. Esta corriente constituía el misticismo disidente, en tanto que el "inmediatismo" se manifestaba acorde con el pensamiento oficial, y era bajo esas circunstancias que en el IV Concilio de Letrán (1215), la Iglesia había adoptado la creación *ex nihilo* como dogma.[44]

La *Commedia*, dotada de un esquema profundamente imbricado en una estructura de esferas planetarias, como la representación de estadios diferenciados y jerarquizados que se manifiestan conforme la consciencia se aproxima a lo divino, se asimila a la

[44] Cheryl A. Riggs, "Prophecy and order: Mysticism and medieval cosmologies in the twelfth and thirteen centuries" (*ibid.*, pp. 149-163).

corriente mística disidente, la cual se había visto reforzada gracias a la renovación del neoplatonismo promovida por las traducciones del árabe,[45] siendo notable incluso que la totalidad de las obras filosóficas mencionadas sean producto de un contexto emanatista y reproduzcan ese esquema, y Asín Palacios no cesa de recalcar la presencia del sistema ptolemaico como rasgo de influencia del *mi'râj* sobre el poema dantesco. Sin embargo, cierta circunstancia parece contradecir tal esquema durante el relevo del guía en el ascenso, al alcanzar las esferas más altas –cercana ya la presencia divina–, donde resulta paradójica la elección de un tercer conductor en la persona de Bernardo de Claraval (1090-1153). En primer lugar, dado que el santo era un verdadero asceta cristiano, pleno de actitudes misóginas, al mismo tiempo que tomaba como mayor fuente de inspiración el *Cantar de los cantares*, y representaba una figura esencial en la formulación de la hiperdulía mariana, tal como es aún reconocible. Con todo, el principal obstáculo lo constituye la cosmología en la mística de San Bernardo, abiertamente creacionista, al grado no solo de reaparecer con frecuencia el concepto a lo largo de su obra, sino que además, siendo un eminente teólogo, consciente de su propia influencia lo había sostenido de manera expresa.[46] Sin duda por esta causa, a propósito de la instancia del relevo, Dan Merkur llega a afirmar que "el misticismo de la *Divina comedia* era una elegante respuesta crítica a la gnosis [...] Dante rechazaba la hermenéutica imaginal del gnosticismo a favor de la hermenéutica alegorizante de la tradición bíblica y patrística".[47] Sin embargo, sería necesario tomar en cuenta las dificultades para determinar aquello a que renuncia, aunque lo agregado parece evidente, mientras por otro lado es posible plantear que Dante buscase adoptar una posición conciliatoria, pretendiendo proponer una síntesis, aunque

[45] Tales traducciones deben ser tomadas en cuenta respecto al florecimiento, en los dos siglos subsiguientes, de las especulaciones de Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola y León el Hebreo, que B. Mc Ginn describe como preocupados por "integrar la experiencia erótica humana en el retorno del alma a Dios" (*ibid.*, p. 205).

[46] San Bernardo rechazaba el esquema emanatista, al interpretarlo como un desafío a la omnipotencia divina. Así Riggs: "For Bernard of Clairvaux, there could be not wavering of the omnipotence of God. God is the efficient cause of all being" (*ibid.*, p. 153).

[47] D. Merkur, *Gnosis. An esoteric tradition of mystical unions*, p. 243.

bastante azarosa, al introducir este nuevo guía a partir del canto XXXI.

A lo largo de los cantos finales del Paradiso se manifiesta una enorme confluencia de paralelismos con la visión del ascenso musulmán, donde entran en acción varios símbolos comparables, girando alrededor del episodio del relevo, donde Beatriz debe abandonar la función de guía para tomar su lugar entre las formaciones celestiales, tal como ocurre en la versión popular del *mi'râj*, en que el arcángel Gabriel hace otro tanto, dejando al Profeta avanzar solo hacia su encuentro con lo divino, sustituyéndolo en algún momento –en sus funciones didácticas– el ángel de la trompeta: Isrâfîl. No se detiene ahí la abundante relación Beatriz-Gabriel en ambos documentos: en primer lugar, éste es para el Islam el intermediario de la revelación, el portador del divino discurso identificado en todos los casos como una emanación o "inteligencia" (*'aql*, plural *'uqûl*),[48] en donde se condensa la *sophía*. En la *Commedia*, el papel de Beatriz es esencialmente de guía, al representar la espiritualidad del ascenso del eros; así en Par., XII,100, es ella quien muestra a Dante *la escala*, conminándolo a ascender, lo mismo que Gabriel al Profeta al inicio del *mi'râj*. Empero, en algunos momentos se revela también como el objetivo del trayecto, rasgo que se anuncia desde Inf., X, 130-131:

> "quando sarai dinanzi al dolce raggio
> di quella il cui bell'occhio tutto vede"

De igual manera, en Purgatorio, a partir de XXXI,133, ella es evocada en relación al momento en que vuelva sus ojos y revele su boca para que el amante descubra la "segunda belleza" que esconde. En ambos casos se podría además pensar que alude a la Virgen en términos cercanos a los de algunas plegarias pidiendo

[48] Al-Fârâbî y Avicena hablan de un "intelecto adquirido" (*'aql mustafâd*) que hace posible el contacto entre el pensamiento humano y la divinidad. A partir de Shâbistarî, tomará ese lugar el "intelecto universal" (*al-'aql al-kullî*). El término *'aql* aparece ya en el *hadîth* (los compendios de dichos atribuidos al Profeta), y etimológicamente está relacionado con el concepto de ligar, interpretado por los sufíes como el lazo entre lo absoluto en dirección a lo creado, y entre el hombre y la Inteligencia Suprema (S. H. Nasr, *op. cit.*, p. 65).

su intercesión. Si precisamente los últimos cantos del Paradiso, en que Beatriz asume su lugar entre las matronas bíblicas, son los que constituyen la suprema instancia donde ella alcanza la fusión como parte integrante de la *sophía* –de la cual representaría hasta entonces una personificación–, es en la *candida rosa* donde la emanación se condensa. Al respecto, nuevamente Henry Corbin encuentra un paralelo en la figura de Nizhâm para Ibn 'Arabî, asimismo anterior a la revelación suprema en las vecindades de la Ka'ba, definiéndola como teofanía de la *Sophía Aeterna*, agregando que no resulta vano recordar la denominación de *Madonna Intelligenza* entre los *fedeli d'amore*.[49]

Sin embargo, la identificación de Gabriel con el eros ocurre asimismo en Par., XXIII, 103: "Io sono amore angelico", y se refuerza a partir de XXXII, 94, apareciendo el arcángel ligado a la anunciación, la "parusía" –tomada como presencia inminente de lo divino–.[50] La función de Gabriel como precursor de lo trascendente manifestado para la fe cristiana revela también aquí su presencia. Dante, empero, introduce otro personaje más en dicha instancia: San Bernardo, quien entona la oración de alabanza a María: "Vergine Madre, figlia del tuo Figlio...", al comienzo del canto XXXIII, y ciertamente encarna un elemento más que oscurece el simbolismo de la *candida rosa*, no resultando sencillo determinar en qué medida se trata de una concesión al *establishment* religioso, tomado como pieza doctrinal que permita la asimilación del misticismo adhiriéndose a la escolástica, o surge ahí simplemente por ser el formulador de la hiperdulía. Por otro lado, el santo parece asumir una nueva personalidad o diputación de Gabriel, al realizar funciones equivalentes de heraldo de la parusía, manifestándose sólo después de que Beatriz se ha integrado en la *rosa*, conformádose en la *sophía*, con lo que adquiere mayores implicaciones simbólicas.

Finalmente, la *Commedia* termina en el momento en que la divinidad le sería revelada a Dante, y lo que ocurre de manera subsecuente se suele entender como un desvanecimiento. Según

[49] H. Corbin, *op. cit.*, pp. 51-52.

[50] El término es también utilizado para designar la "segunda venida" del Mesías. Empero, bajo el significado original de "presencia" o "llegada", designaba desde la época helenística la manifestación de la divinidad revelada por una señal o prodigio (cf. Paul Poupard, *Diccionario de las religiones*), acorde con el empleo que Corbin le asigna.

tal interpretación, es posible pensar que, sintiéndose indigno, prefiera no alcanzar semejante honra, o –tomando en cuenta sus conocimientos de doctrina y escolástica– que no desee incurrir en una descripción demasiado embarazosa, y además capaz de llevarlo a enfrentar la autoridad eclesial sobre la tierra, con lo que se trataría de un desmayo de conveniencia. Empero, la lectura del desfallecimiento señala más bien el encuentro de lo inenarrable, aquello que sobrepasa el intelecto y los sentidos, llevando con ello la pérdida –o antes bien el anonadamiento– de la consciencia; y puede figurar algo semejante al último estadio de los místicos del Islam anterior a la experiencia suprema, que es la extinción –*fanâ'*– de la personalidad individual, el desgarramiento o la remoción del velo de la razón humana que, dentro del sistema de al-Ghazzâlî, impide al hombre percibir la divinidad, más que ser una concesión a la ortodoxia dogmática, a la cual quizás ya Dante ha desafiado lo suficiente.

Conclusiones

El recorrido de la *Commedia* alrededor de los temas relacionados con la influencia musulmana, pone en relieve una serie de contraposiciones al interior del poema: en primer lugar, el Islam es para Dante una herejía para cuya definición emplea conceptos provenientes de fuentes tradicionales y que pertenecen ya al saber común de Occidente, los cuales han permeado del todo la imagen que poseen los europeos en cuanto a la personalidad del Profeta y su caracterización. La peculiaridad del poema reside en que al seguir de manera temática sus nexos con la herejía, por ejemplo, ésta pareciera elaborar sus propias rutas a través de los círculos infernales –a la manera de fisuras o vetas con funciones comunicantes– en lugar de situar todos los heresiarcas en un solo nivel. De tal manera, se puede plantear la elaboración de un "espectro pecaminoso" simbólico, relacionado con el Profeta.

Por otra parte, al tratar las divisiones al interior del Islam, ignora aquello que se encuentra directamente ligado al dominio común de su época –los asesinos y el Viejo de la Montaña–, mientras al apuntar a 'Alî denota el interés de ir hacia la raíz del cisma. A ello agrega que, a pesar de la condena, en una segunda instancia proporciona ejemplos donde libera de la tortura infernal a

musulmanes eminentes por la búsqueda del conocimiento, o bien por una conducta reputada como virtuosa. Se advierte así un tratamiento opuesto entre los dos ámbitos religiosos: dentro de la cristiandad, ciertamente los herejes son condenados sin misericordia, pero algunos musulmanes, provenientes por definición de un medio herético, pueden escapar a los mayores suplicios del infierno.[51] Entre los primeros, muestra por demás bastante crudeza con aquellos a quienes acusa de herejía, y no perdona a los jerarcas culpables de traicionar, como algunos papas, el elevado concepto en que tiene al sagrado ministerio, aun cuando se manifieste en desacuerdo con la Iglesia, e incluso llegue a mezclar en ocasiones la noción de herejía con sus propias tendencias políticas.[52] En ello es notable que Dante, a pesar de ser obstinado

[51] La actitud de Dante parece encontrar un antecedente o una justificación escolática en Santo Tomás, quien a pesar de condenar en otras ocasiones a los no cristianos, abre un breve resquicio de salvación en su doctrina: "Nadie es condenado por lo que no puede evitar; ahora bien, alguien que ha nacido en la selva o en tierra de infieles, no puede tener un concepto claro de ningún artículo de fe; no tiene a nadie que le enseñe y jamás ha oído hablar de la fe; por lo tanto no puede ser condenado por algo que él no puede evitar, y sin embargo posee una fe explícita [...] Si él busca sinceramente su salvación, Dios irá en su ayuda de alguna de las maneras antedichas [...] Así, si ese hombre sigue los pasos de la razón natural para hacer el bien y evitar el mal, hay que tener por cierto que Dios le revelará a mediante inspiración interior lo que es necesario creer". Agrega el "doctor angélico": "Un infiel que no ha oído jamás hablar de las penas del infierno será castigado en él [...] por la naturaleza misma de las faltas; puesto que ni ha querido ni previsto el castigo, su pecado no se ha agravado, tal como puede suceder cuando se trata de alguien que ha recibido la fe, ya que éste puede pecar más gravemente" (*Summa theologica*, *apud* G. Minois, *op. cit.*, pp. 242-243).

[52] Se cita a menudo, por ejemplo, la presencia de Celestino V, quien renunció al solio de San Pedro, en Inf., III, 159-60: "colui / che fece per viltade il gran rifiuto", condena que reafirma en XXVII,105 aunque el pontífice fue canonizado durante la vida del poeta (1313, G. Minois, *op. cit.*, p. 218). Ante (San) Anastasio II (*supra*, nota 9), si bien la cronología de los sucesos lo sobrepase, adopta una posición romana recalcitrante, acusándolo de herejía, cuando lo único que se le podía reprochar es una actitud conciliatoria frente a Constantinopla. Al final de su vida –hacia la época aproximada de la terminación del Inferno–, es segura la cólera y pesadumbre de Dante al ver el papado caer bajo la órbita francesa y transladarse a Aviñón: Inf., XIX, 82 y ss., donde acusa de simonía a Clemente V, lo que equivale a una maldición, aun sin atreverse a nombrarlo de manera expresa. Lo anterior también explica la alusión al

partidario del Sacro Imperio y del derecho providencial de Roma al dominio del mundo,[53] no mencione en absoluto a ningún gobernante musulmán contemporáneo o cronológicamente cercano –en una época en que la destrucción del califato sunní (1258) ha exacerbado la idea de cruzada en Occidente–, ni mencione tampoco a Bizancio, regida por quien el poeta consideraría un antiemperador. En este caso, se puede pensar que él considera ya dirimidas ambas cuestiones, con lo que pasaría ocuparse de ejemplos más próximos.

Empero, si hacemos abstracción de la actitud condenatoria del poeta hacia los representantes del Islam como ruptura, y de su actitud moderada o condescendiente al mencionar en contrapartida a los filósofos, y pasamos a considerar sólo las fuentes donde se originan los personajes, los podemos contemplar en disposición simétrica; tomando en cuenta que la doble soledad de Saladino –no únicamente por provenir de fuentes ajenas al dominio filosófico, sino además por marcar un retorno a la imagen predominante en el medio– se diluye, viniendo a unirse al Profeta, tomando con ello la ruta inversa al sesgo de la figura de 'Alî en la determinación del cisma musulmán.

La serie de contraposiciones, ya aparente al realizar la recensión de la *Commedia* a partir de algunas referencias literales, adquiere una dimensión nueva al entrar en el campo del influjo de la filosofía y el misticismo musulmán, pues al representar una síntesis occidental de la doctrina cristiana con la filosofía de origen helénico, la cual asimismo intenta conformarse al esquema de la escolástica, el poema introduce por otro lado la espiritualización de la relaciones sexuales introducida en Europa por las "cortes de amor", tema donde la influencia musulmana es también materia discutida.

Por otra parte, sin embargo, el respeto por la filosofía y la importancia que ésta ha adquirido para la discusión escolástica

Ródano y Arlés a propósito de los heresiarcas, y pone en relieve de paso el profetismo de Dante (*vid. supra* nn. 8 y 17), quien posiblemente pensaba en términos de "interregno".

[53] E. L. Fortin, en "Dissidence et philosophie au Moyen Âge", *Cahiers d'Études Médievales* 6, analiza la forma en que Dante retoma la corriente de filosofía política en Occidente, a partir del opúsculo latino *De monarchia* (*vid. supra*, n. 24), y la *Commedia*, tomando en cuenta los trabajos de Michele Barbi, Étienne Gilson, A. P. D'Entrèves y Bruno Nardi.

se refleja al mencionar a los pensadores musulmanes; mas la admiración abierta hacia el sistema aristotélico centrado en los "Grandes comentarios" difícilmente puede por sí sola sustentar la tesis de alguna influencia sobre la *Commedia*. Así, la sola presencia de Averroes en inesperada compañía sería apenas la señal de una toma de posición dentro de la discusión escolástica que conmovía a la cristiandad occidental. En cambio, la ausencia de cualquier especificación del nombre de ningún pensador místico, hace translucir que Dante, con toda probabilidad en forma inconsciente, o partiendo de bases diferentes, sigue una división comparable a la que hace al-Ghazzâlî entre la filosofía de herencia helénica (*al-falsafa*) y la búsqueda de la sabiduría espiritual (*sophía*), al representar ambas para él problemáticas distintas. De otro modo, de llegar a pensar que habría tomado esos modelos en cuenta, esto llevaría a aducir la dificultad que significaría (considerando sus propias actitudes ante la religión, además de aquellas predominantes en el medio) el que habiendo recogido esas influencias de origen islámico en el poema, haya preferido callarlas *ex profeso*. De cualquier manera, se vuelve necesario plantear la influencia del *mi'râj* en la *Commedia* dentro del contexto –mucho más amplio– de la renovación en Occidente del neoplatonismo, impulsada por las traducciones filosóficas del árabe, las que habrían permitido al poeta asimilar dichos conceptos doctrinalmente; ello a pesar de las dimensiones que podría adquirir tal propósito. Mientras tanto, las analogías e "inquietantes paralelismos" a que hace referencia Asín Palacios afloran al contemplar, tanto en el esquema como en los accidentes, la simbología del ascenso en ambos relatos. La tesis musulmana se ha desarrollado a partir de ellas, quizás sin tomar suficientemente en cuenta dicha renovación como el marco y el vehículo de transmisión del influjo, siguiendo con ello un enfoque que considera tan sólo la influencia directa, la cual, ciertamente, se mantiene como posible, dado que se ha evidenciado cierto interés de Dante por lo islámico, aun bajo un tinte religioso condenatorio, tomando en cuenta por otra parte, el conocimiento fragmentario al que nos enfrentamos de sus fuentes musulmanas mediatas e inmediatas.

En este sentido, la actitud de ambigüedad seguida por Dante respecto a cuanto se refiere al Islam en su obra, deja –quizá a pesar suyo– un amplio margen para la especulación hermenéutica,

siendo sobre esta vía, encuadrada al interior del marco que le presta la renovación del neoplatonismo occidental, en el que se deberá basar un posterior estudio.

Bibliografía

AFNAN, Soheil F., *El pensamiento de Avicena*. México, FCE, 1965, Breviarios 184.

ALIGHIERI, Dante: *La Commedia: nuovo testo critico secondo i più antichi mano scriti fiorentini*, a cura di Antonio Lanza. Anzio, De Rubeis, 1995.

ALIGHIERI, Dante, *De la monarquía*. Buenos Aires, Losada, 1941.

CARRA DE VAUX, B.,"Ibn Rušd", *Enciclopædia of Islam, s.v.* . Leiden, 1913-1935.

CERULLI, Enrico, *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della "Divina Commedia"*. Roma, Bibliotheca Apostolica Vaticana, 1949.

CHAMBERS, F. M., "The troubadours and the Assassins", *Modern Language Notes*, LXIV, 1949, p. 245-251.

CORBIN, Henry, *Creative imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi*. Princeton University Press, 1969.

CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel, *Historia del pensamiento en el mundo islámico*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

DAFTARY, Farhad, *The Assassins legends*. London, Tauris, 1977.

DU PONT, Alexandre, *Le roman de Mahomet*, édition, traduction et notes de Yvan G. Lepage. Lovaina, Peeters, 1996. (Ktêmata 14).

FAKHRI, Majid, *A history of Islamic Philosophy*. New York, Columbia University Press, 1970.

FALLANI, Giovanni, *Dante poeta teologo*. Milano, Marzorati, 1965.

FORTIN, E. L., "Dissidence et philosophie au Moyen Âge", *Cahiers d'Études Médievales* 6. Montréal, Bellarmin, 1981.

FUMAGALLI, Carlo, "Poesia addominale di Malebolge", *Annali dell'Istituto di Studi Danteschi*, vol. I, 1967.

INGEGNO, Alfonso,"Averroismo", *Grande dizionario enciclopedico, s.v.* Torino, UTET, 1994[4].

JALDÚN, Ibn, *Introducción a la historia universal (Al-Muqaddimah)*. México, FCE, 1977.

KHOURY, Adel-Théodore, *Polémique Byzantine contre l'Islam*. Leiden, E. J. Brill, 1972.

LEWIS, Bernard, *Les assessins. Terrorisme et politique dans l'Islam médiéval*. Paris, Berger-Levrault, 1982.

LOMBA, Joaquín, *Avempace*. Madrid, Ediciones del Orto, 1995.

MARTÍNEZ LORCA, Andrés, "Ibn Rušd, renovador de la filosofía en el mundo medieval", en Andrés MARTÍNEZ LORCA, ed. *Al encuentro de Averroes*. Madrid, Trotta, 1993, pp. 39-65.

MCGINN, Bernard, "Cosmic and sexual love in Rennaissance thought", in Alberto FERREIRO ed., *The Devil, heresy and witchcraft in the Middle Ages*. Leiden, E. J. Brill, 1990.

MERKUR, D., *Gnosis. An esoteric tradition of mystical unions*. New York, State University of New York, 1993.

MERLO, G. M., "Averroè", *Grande dizionario enciclopedico, s.v.* Torino, UTET, 1994[4].

MINOIS, Georges, *Historia de los Infiernos*. Barcelona, Paidós, 1994.

NASR, S. Hossein, *Sufismo vivo. Ensayo sobre la dimensión esotérica del Islam*. Barcelona, Herder, 1985.

NASR, S. Hossein, *Vida y pensamiento en el Islam*. Barcelona, Herder, s. f.

PELIKAN, J., *L'ésprit du chistianisme oriental, 600-1700*. Paris, PUF, 1994.

POLO, Marco, *Il milione*. Milano, Rizzoli, 1970. México, Porrúa, 1982. (Sepan cuántos... 371).

POUPARD, Paul, *Diccionario de las religiones*. Barcelona, Herder, 1987.

RENAN, Ernesto, *Averroes y el averroísmo*. Valencia, F. Sempere, s. f.

RIGGS, Cheryl A., "Prophecy and order: Mysticism and medieval cosmologies in the twelfth and thirteen centuries", in Alberto FERREIRO ed., *The Devil, heresy and witchcraft in the Middle Ages*. Leiden, E. J. Brill, 1990.

SHARIF, M. M., *A History of Muslim philosophy*. Wiesbaden, Harrassovitz, 1963.

SOUTHERN, Richard W., *Western Views of Islam in the Middle Ages*. Harvard University Press, 1962.

TAWFIC, Ibrahim y Arthur SAGADEEV, *Classical Islamic Philosophy*. Moscú, Progress, 1990.

La materia caballeresca en los *cantari*

ANA MARÍA MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

Los *cantari*, esos poemas narrativos escritos en octava rima y sobre cuya *performance* y origen hay una vieja discusión[1], enfrentan para su clasificación y estudio los mismos problemas que la mayor parte de los géneros tardíos de la literatura caballeresca: la sincretización de varias narraciones en una y el entrecruzamiento de distintos tipos de relatos caballerescos entre sí; la tipificación de los caracteres de los personajes; la popularización de los textos –que lleva a un lenguaje crecientemente formulístico y a la producción de textos que aglutinan un estilo fuertemente tipificado que los emparienta unos con otros–; y el empleo libre de gran cantidad de elementos maravillosos que en buena medida han perdido funcionalidad para transformarse en meros adornos.[2] Sin embargo, en el caso particular de los *cantari*, estos problemas se

[1] El término *cantare* puede ser ambiguo y aplicarse a disitintos tipos de textos. Yo lo usaré únicamente para referirme a los textos narrativos en octava rima tal como fueron definidos por Francesco Alfonso Ugolini en *I cantari d'argomento classico*, pp. 2-27. Sobre sus características y la necesidad de excluir del corpus textos en prosa o en algún metro diferente, puede consultarse la contribución de Alberto Limentani, "Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava", en *I cantari. Struttura e tradizione*, pp. 49-74. Sobre los problemas de datación puede verse Domenico de Robertis, "Problemi di metodo nell'edizione dei cantari", en *Editi e rari*, pp. 91-109. Finalmente, para un panorama general sobre el problema de los *cantari*, sería conveniente consultar el artículo de A. Franceschetti, "Rassegna di studi sui cantari", en *Lettere Italiane*, 25, pp. 556-574, el de Armando Balduino, "Letteratura canterina" en *Bocaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, pp. 57-92, y el libro de Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*.

[2] Otro tipo de textos caballerescos tardíos –como pueden ser las "mise en prose" francesas del siglo XIV o las historias caballerescas breves (o *romans* caballerescos) españolas del siglo XV– presentan el mismo tipo de características. Sobre este particular, puede verse Georges Doutrepont,

agudizan por las circunstancias tan especiales en que se desarrollaron.

El siglo XIV no sólo vio nacer a los *cantari*: es el siglo en el que los géneros narrativos medievales entraron en la crisis de la que surgieron los tipos de narrativa que en general llamamos renacentistas. A la cabeza de esta transformación se encuentra la obra de Boccaccio. Pero, frente a la creación de la nueva *nouvelle* –por tautológico que suene esto– de fuerte tendencia realista y cotidiana, destacan como pervivencias de formas narrativas más antiguas otro tipo de relatos, la mayor parte de las veces de tendencia más idealista, cercanos a las caballerías, que en general se consideran *romans*.[3] Uno de estos tipos de relatos idealistas es el *cantare*.

Estos textos, estas historias, se cantaban en las plazas de distintas ciudades de Italia como Florencia, Siena, Lucca, Pisa, Bolonia, Venecia, Verona o Nápoles. Y, al margen de su verdadera antigüedad, durante el *Trecento* constituyen un vehículo privilegiado para entretener a un público que vagamente recuerda las hazañas gloriosas de los héroes que dieron su identidad al Occidente medieval. Para este público, que se ha alejado del de las cortes –donde nació el *roman* y donde se dio forma a los distintos tipos de relato generados por las materias de lo caballeresco– se crean obras que combinan en una sucesión libre y rápida distintos temas y personajes, hechos maravillosos y gloriosos, los encantos de las maravillas y las descripciones suntuosas de vestidos y palacios. Los *canterini*, *cantastorie* o *cantambanchi* combinan viejas historias europeas de todo tipo y origen con material nuevo y temas de actualidad, pero sobre todo elaboran sus *cantari* con elementos entresacados de las materias tradicionales (la de Francia, la de Roma, la de Bretaña, la hagiográfica y la lírica o sentimental); pero, en opinión de algunos especialistas, lo hacen de una manera

Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle, pp. 376 y ss., y la tesis que preparo sobre le mismo fenómeno en la península ibérica: "Hacia una caracaterización del *roman* caballeresco desde la perspecitva del Libro del conde Partinuplés" (tesis doctoral para El Colegio de México, en proceso).

[3] Debo emplear la palabra *roman* donde otros estudiosos usarían "novela". La razón es que en español no se conservó la diferencia entre *roman* y *nouvelle* o *romanzo* y *novella*, que son términos que designan a géneros diferentes. Hablar de "novela" en este caso haría imposible la argumentación.

que destruye la autonomía de cada una, con una mezcla que ya pocas veces permite reconocer las obras como pertenecientes a alguna de las materias en particular, e incluso entremezclando temas, lo que origina problemas con la clásificación. Esta postura ha llevado a optar por considerar sólo la temática de los relatos para considerarlos dentro de las materias.[4] Esta actitud englobadora por parte de los *canterini* puede verse como descuido o falta de conciencia sobre los materiales, pero también puede ser reflejo de una nueva manera de concebir el relato caballeresco como un todo en donde ya el tema no impone un género particular, y una narración puede ser contada utilizando los recursos de cualquiera de las materias para su mayor lucimiento.[5]

En realidad, los *canterini* lo que hacen es tomar del bagaje literario el entorno de alguna de las materias narrativas caballerescas y situar dentro de esa tradición su historia que muchas veces sólo mantiene un nexo nominal con el mundo al que se ha hecho referencia. Sin embargo, no para todas las historias sucede igual. Hay unas materias más flexible y otras que tienen mayor afinidad con el tipo de texto que son los *cantari* y por ello muestran una mayor perdurabilidad en la organización de sus elementos.

A la materia de Francia, que fue la que con mayor suerte corrió en Italia, pertenecen relatos que pueden agruparse en distintos ciclos, pero que en su mayoría tratan cuestiones relacionadas con Carlomagno. En estos relatos las figuras de Rolando, el Emperador, Ogier, Baldovinos o Montesinos se hallan batallando

[4] Las materias caballerescas, la de Francia, la de Roma y la de Bretaña en general se consideran ligadas a la épica, al *roman* antiguo y al *roman* bretón, respectivamente. La pertenencia de los relatos de temática fancesa a la épica exigía un tratamiento diferente del que podían pedir las historias de materia antigua o bretona, generalmente ligado a una verdad social que se relaciona con la *res gesta*, los hechos sucedidos. Por su parte, los relatos bretones no descansan en este tipo de veracidad, la suya depende de la estructura y de la realización, de una auténtica verosimilitud. El *roman* antiguo, por su lado, determinaba su veracidad en tanto fuese aprovechable y se mostrara conforme a una tradición. Tanto la materia sentimental como la hagiográfica tienen a su vez un estatus ficcional mucho más cercano en la primera al *roman* breton, y en la segunda al *roman* antiguo.

[5] Aun así, a pesar de las mezclas, subsisten rasgos de cada una de las materias y esto hace que relatos que pertenecían a distintas materias produzcan obras que tienen pequeñas diferencias, sobre todo de estructura, entre sí.

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. La materia de Francia, la más épica de las tres materias narrativas, por lo que se refiere a la forma se puede identificar con la canción de gesta, y la canción de gesta medieval suele identificarse con la épica de tipo tradicional. Esta épica oral y versificada, basada en el uso de la fórmula y el epíteto, construida en tiradas que en ocasiones podían ampliarse o acortarse e incluso desaparecer, está construida dentro de los parámetros de una estética de literatura de tradición oral que justifica su técnica y explica mucho de su difusión y público. Se asemeja mucho a los *cantari*, también de *performance* oral y lenguaje formulístico; por ello no debe extrañar que sea la que mejor se conserva en estos nuevos moldes. La *Rotta di Roncisvalle* (parte de *La Spagna*, poema caballeresco del siglo XIV) no es esencialmente diferente de la *Chanson de Roland*. Sin embargo, la materia de Francia, recia y tendente a lo milagroso y al prodigio, en los *cantari* se deja adornar por los encantamientos de la materia de Bretaña o la materia oriental, y así podemos encontrar a Oliveros como apasionado galanteador de hadas. Este tipo de proceso también se da en el gran género que domina la narración caballeresca en Italia: los poemas de la épica culta de la corte de los Este, como los dos *Orlando*.

El texto de la materia de Roma más importante es el de la caída de Troya (*La guerra di Troia*). Como se sabe, la Edad Media conoció poco y mal a Homero, y para los relatos sobre la historia troyana prefirió apoyarse en dos tardías obras griegas, usando sus aún más tardías versiones latinas: la *Ephemeris belli Troiani*, de Dictis "el cretense", y la *De excidio Troiae historia*, de Dares "el frigio". De estos textos surgió una fuerte tradición culta que culmina en Italia con *Historia destructionis Troie* de Guido de Columna.[6] Sin embargo, estos relatos que tanto por tema como por procedimientos narrativos se encuentran muy alejados de los *cantari*, y cuando aparecen en éstos, lo hacen con una medievalización aún más aguda.

Pero si bien la guerra de Troya no fue capaz de encantar al auditorio de los *cantari*, otros textos de filiación clásica sí lo

[6] Erróneamente identificado un tiempo con Guido delle Colonne, el poeta siciliano.

hicieron. Relatos sacados sobre todo de las *Metamorfosis* de Ovidio, como el *Cantare di Progne e Filomena* o el de *Piramo e Tisbe* corrieron con mejor suerte. No es de extrañar, ya que ambas historias, en diversos textos y distintos géneros, son los auténticos *best-sellers* de la materia de Roma. Sin embargo, la elección de estos asuntos podría ser vista como una prueba de que los *cantari* son un género que prefiere el estatus ficcional del *roman* y no cede a la tentación de jugar a hacer Historia, como suele suceder con otro tipo de textos de materia antigua como los relatos de la caída de Troya o la fundación de Roma.

El *roman antique* usaba la declaración del uso de fuentes y la afirmación de no añadir a sus historias nada que no le perteneciera, para crear su apariencia de verdad, pero para los autores de *cantari* esta era una pretensión vana. Los *cantari* prácticamente se definen por su mezcla heterogénea de materiales provenientes de cualquier tradición. Tal vez es por ello que la materia de Roma es la que menos abunda en estos textos. Sus fuentes de verdad –siempre letradas– son uno de los elementos que alejan el *roman* de materia antigua de la épica medieval de corte popular y también de los *cantari*. La materia de Roma es ajena por completo a este carácter oral, no suele dar lugar a la improvisación o al cambio, evita cuidadosamente construir partes episódicas que sean circunstanciales, y forma estructuras lo suficientemente trabadas como para no ser comprendidas sino en su conjunto; los breves y populares *cantari* no encajaban bien en tales pretensiones. A pesar de ello, es muy importante prestar atención al modo en que sus estrategias narrativas son confundibles con las de la épica culta, y más aún con las de la epopeya cortés renacentista, muy noveladas y pendientes de sus orígenes escritos.

En la materia de Bretaña, 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 mundo 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 los de un grupo o un lugar. Ésta fue la que de alguna forma se adaptó

mejor a los *cantari*. Sin conservar todos los temas con fidelidad,[7] sí se apega al estilo usado por muchas otras obras de materia bretona, aunque cambie el nombre de los protagonistas. Posiblemente, el mejor ejemplo de esto sea el *Cantare di Carduino*. Este texto construye para su personaje una infancia y aprendizaje muy similares a los de Perceval. Carduino, rústico y mal educado cuando llega a la corte de Camelot, se convierte en el mejor y más valiente caballero del mundo y conquista un reino encantado tras una aventura calcada sobre la del "fiero beso" de *Li biaus descouneüs* de Renaut de Beaujeu.

Sin embargo, la materia de Bretaña tuvo para los *cantari* una misión más importante aún: la creación de una atmósfera y un ambiente que propiciaran las aventuras y el encantamiento. De hecho, los personajes de la materia de Bretaña aparecen en múltiples obras para ayudar al texto a ubicarse dentro de una tradición narrativa que ya presupone un tipo específico de acciones y prepara a su público para un relato en el que lo que importa es el amor y la aventura maravillosa. De hecho, se ha dicho que los personajes de la materia bretona, sobre todo Lanzarote y Tristán, aparecen en estas obras para justificar que se trate de una historia notable y digna de ser contada, ayudando a que el *canterino* pueda cautivar a su público con mayor facilidad.

No es de extrañar que sea la materia de Bretaña la que más flexible se mostró en los *cantari*. El suyo es un mundo en el que los personajes ya no estaban ocupados defendiendo la fe cristiana o todo un reino (como en la materia de Francia), ni preocupados por fundar reinos para asombro y parangón de generaciones futuras (como en la de Roma), sino que, recostados en la paz alcanzada por el reinado de Arturo, podían cabalgar lejos de la realidad, podían darse el lujo de cortejar cortésmente a las damas. Tales personajes no necesitan motivos de peso para luchar, no son arrastrados por las circunstancias a enfrentar enemigos que los sobrepasan en poder y se quedan enormes aún en la derrota; en la materia bretona el caballero podía salir de paseo y toparse

[7] Y aquí debe hacerse una excepción con los *Cantari di Tristano* (seis poemas: *La battaglia*, el *Cantare di Lasancis*, el del *Falso scudo*, *Le ultime imprese di Tristano*, *La morte di Tristano* y *La vendetta di Lancillotto*), los de *Lancellotto* o *La struzione della Tavola Ritonda* (siete poemas) y el de *Quando Tristano e Lancielotto combattero al petrone di Merlino*, entresacados de episodios del *Tristán en prosa* y de la *Mort Artu* de la *Vulgata*.

con una aventura, podía ir de caza y encontrarse súbitamente con un mundo encantado, podía, como en *Carduino*, cambiar de nombre y seguir siendo un caballero artúrico, aventurero y cortés. En la materia de Bretaña, junto con los valores de la caballería y la sed de maravillas, fueron los modos de la cortesía los rasgos que dieron origen a la ideología que estimula la ficción, sea en los *romanzi* o en los *cantari*. Y posiblemente fue este espíritu de aventura y el aire de maravilla lo que dio pie para su rápida difusión y al auténtico furor que provocó en toda Europa la materia de Bretaña. La mera presencia de Lanzarote podía construir en un texto una serie de expectativas que contaban para su público toda una historia antes aún de que la narración empezara.

Tal es el caso que puede observarse en el *Cantare di Gismirante*, donde, tras la recomendación del padre del protagonista para que acuda a la corte artúrica a emular a Lanzarote y Tristán y a ganar nombre entre los mejores caballeros del mundo, y el viaje lleno de sueños del personaje, el mundo artúrico se desvanece por completo en una muy poco exitosa carrera de armas. Este procedimiento de incorporar alusiones a la materia bretona o los personajes artúricos, aunque no fue exclusivo de los *cantari* –se puede recordar textos como *L'escouflé* o *La castellana di Vergi*[8]–, caracteriza a muchos de estos textos.

Los temas de Bretaña, cuando no las historias que habían sido trasmitidas en los textos, desempeñaron un papel muy importante en la constitución de los *cantari*. Textos como el *Cantare del bel Gherardino*, han servido de guía en la búsqueda de relaciones con *Lanval*,[9] aunque hoy sabemos que en realidad entronca directamente con un texto de materia oriental o sentimental: el *Partonopeu de Blois*.

A esta misma materia, no incluida por el escritor francés Jean Bodel en su famosa enumeración de las tres materias,[10] pertenece

[8] De la que por cierto hay una versión en forma de *cantare*: *La donna del Vergiù*.

[9] *Cf.* Helaine Newstead, "The Traditional Background of *Partonopeu de Blois*", *Publication of Modern Language Association*, 61, pp. 916-946.

[10] Así enuncia Jean Bodel, en la *Chanson des Saisnes*, ed. Annette Brasseu, p. 3:

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.

también *Fiorio e Biancifiore*. Estos temas suelen escapar a la clasificación canónica de los temas de la narrativa medieval; entre ellos destacan historias que presentan un marcado tinte oriental y que con frecuencia aparecen no sólo en relatos de corte caballeresco, sino que se acercan a maneras de narrar que poco tienen en común con la épica o los *romans* y se asimilan a los cuentos, pero que durante los siglos XII y XIII se adaptaron y refundieron de manera tal que presentan un tratamiento muy similar al de la materia de Bretaña. Apoyados por la gran carga ficcional que conllevaba su origen, poco trabajo tuvieron para adaptarse a los modos de los *cantari*.

Los relatos de materia oriental o sentimental suelen ser historias y de amores obstaculizados y desdichados, con aventuras azarosas que se convierten, gracias a los modos de la cortesía y la caballería, en lo que se ha llamado *romans* "idílicos". La principal historia de esta materia es *Floire et Blancheflor*. Relacionados de alguna forma con las novelas helenísticas y con una importante corriente de narrativa que pretendía reflejar un entorno menos legendario que los textos bretones, los relatos de materia oriental o sentimental tienden a dejar a un lado al héroe para dedicarse a narrar un gran suceso azaroso y una historia de amor que sin excluir las maravillas aprende a prescindir de ellas. Las descripciones de ambientes lujosos y el relato de las aventuras de los personajes permitieron que se adaptaran con facilidad a las necesidades de los autores de *cantari*.

Ahora bien, no debemos descuidar que los *cantari*, pese a su alto grado de ficcionalización y su apertura a la maravilla fácil, casi siempre se erigen como testimonios de verdad, sea invocando la autoridad escrita, o profesando la historicidad. Es decir entroncando directamente con el problema de la verosimilitud y la discusión sobre la especificidad de las distintas materias y relacionándose implícitamente con la materia de Francia. Para Bodel el uso de la *matère* de Francia no solo implicaba la utilización de un material o un tema, sino expresaba una veracidad histórica que pretendía justificar un estado de cosas. Cuando él dice que los relatos de Bretaña son "vain et plaisants" establece una distancia

> 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).

entre su relato (verdadero) y otros que preferían subrayar lo ficcional y entretenido por sobre la verdad: es una toma de distancia buscada e identificable. Lo mismo sucede con las historias de Roma que son para clérigos, para que ofrezcan una enseñanza, o para gente culta que no necesita el referente del hecho para disfrutar la narración, pues ya lo conoce.

La materia de Francia se distingue de la de Bretaña en tanto que se oponen, como *res gesta* (lo acaecido) lo hace con *res ficta* (lo imaginado), que ya desde la retórica clásica pertenecen a géneros diferentes. Para la materia de Roma queda reservado un estatus perteneciente a un código de significación distinta, el de los *argumenta*, aquello que ni es suceso acaecido ni imaginado, sino que *pudo* haber sido.

Así, la materia de Francia enfrenta la grave dificultad de exponer sus textos de manera que la historia que relata permita a su público y autor (o ejecutante) involucrarse personalmente con ella. Las materias de Roma y de Bretaña, y desde luego la oriental, por su parte, no requieren de tal identificación; de hecho, hay una distancia crítica de los autores en relación con su historia y del público con respecto a lo relatado.

En los *cantari* puede observarse que aquellos que son herederos de materia francesa invocan continuamente la historicidad de lo narrado, y los que dependen de una tradición antigua, lo hacen apelando a las autoridades escritas. Los textos que derivan de materia bretona u oriental no lo hacen casi nunca. A pesar de tratarse de textos fuertemente emparentados entre sí, los *cantari* muestran diferencias entre unos y otros que puede responder al origen del que derivan. Así pues, tal vez sea en los *cantari* italianos donde habría que buscar la respuesta a la vieja, y al parecer insoluble, cuestión sobre las materias, justamente en esos textos donde éstas casi han desaparecido como unidades separadas para conjuntarse en una materia narrativa única: la caballeresca.

Bibliografía

BALDUINO, Armando. "Letteratura canterina", en *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*. Firenze, Olschki, 1984, pp. 57-92.

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

CABANI, Maria Cristina, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*. Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988.

DE ROBERTIS, Domenico, "Problemi di metodo nell'edizione dei cantari", en *Editi e rari*. Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109.

DOUTREPONT, Georges, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle*. Bruxelles, Palais des Académies, 1939.

FRANCESCHETTI, A., "Rassegna di studi sui cantari", *Lettere Italiane* 25, 1973, pp. 556-574.

LIMENTANI, Alberto, "Il raconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava", in Michelangelo PICONE e Maria BENDINELLI PREDELLI, a cura di, *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montréal, 19-20 marzo 1981. Firenze, Olschki, 1984, pp. 49-74.

NEWSTEAD, Helaine, "The Traditional Background of Partonopeu de Blois", *Publication sf Modern Language Association*, 61, 1946, pp. 916-946.

UGOLINI, Francesco Alfonso, *I cantari d'argomento classico*. Genève - Firenze, Olschki, 1933.

La huella italiana en la *nouvelle* francesa: Boccaccio y Poggio Bracciolini en las *Cent nouvelles nouvelles*

CRISTINA AZUELA
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando se aborda el tema de las influencias italianas sobre las *Cent nouvelles nouvelles* y en general, sobre la *nouvelle* francesa, no deja de reprochársele a sus autores el no haber alcanzado el grado de elaboración literaria de sus modelos italianos, así como el que hayan ignorado todos los aspectos humanistas de aquéllos, para privilegiar los temas atrevidos de la fácil intriga de triángulo amoroso o los temas escabrosos, que requieren de personajes-tipo con dimensiones psicológicas limitadas, más en la línea de los *fabliaux*, que en la del *Decamerón*, cuyas anécdotas y protagonistas presentan una mayor complejidad y sofisticación. En este trabajo quisiera revisar un aspecto poco estudiado de la influencia de Boccaccio y Poggio Bracciolini en las *Nouvelles*, relativo no tanto a la analogía de sus intrigas, sino a su interés por el lenguaje.

Valdría la pena comenzar con un poco de historia. La reflexión acerca de las huellas italianas en la aparición y desarrollo del género de la *nouvelle* en Francia se remonta al siglo pasado. Pietro Toldo en 1895 estudia las *Cent nouvelles nouvelles* como la primera obra en lengua francesa que en 1462 emplea el término *nouvelle* –tomado del italiano *novella*– para designar al género de la novela corta. Este género existía en Italia desde hacía más de un siglo,[1] y con el *Decamerón* de Boccaccio había incluso conocido su máxima expresión. Los argumentos de los mejores críticos a favor y en contra de la "influencia italiana" sobre las *Cent nouvelles nouvelles* no se hicieron esperar.[2] Ese mismo año, Gaston Paris responde al estudio de Toldo, defendiendo la tradición francesa; Söderjhelm,

[1] *Il novellino* o *Cento novelle antiche* se escribe a fines del s. XIII o principios del XIV.

[2] Un resumen de las posiciones críticas puede encontrarse en Sandro Sticca, "Boccaccio and the Birth of the French Nouvelle", pp. 223-226.

Vossler, Küchler, Ferrier, Sozzi, Sticca, apoyando una u otra postura, irán poco a poco matizando, corrigiendo, completando el cuadro del nacimiento de la *nouvelle* en lengua francesa. Si bien Dubuis, en 1973, llega a la conclusión de que el género en Francia es en gran parte resultado de una corriente auténticamente francesa, alimentada por *lais*, *fabliaux* y distintos tipos de relato breve,[3] no pudo negar las posibles influencias de la *novella* italiana –y de la *nova* provenzal.[4]

De hecho resulta inevitable reconocer el lugar que la obra boccacciana ocupa en la formación del género en Francia. Como el propio Gaston Paris afirmaba "la narración breve en prosa no era desconocida en Francia [...] pero no fue cultivada como género especial, sino hasta después de imitar a Boccaccio"[5]

Lo cierto es que las relaciones entre la *novella* italiana y la *nouvelle* francesa serán bastante complejas desde su inicio, como lo revela el propio autor francés al intitular su obra *Cent nouvelles nouvelles*. Con esto, el anónimo autor apunta al modelo italiano, ya que el *Decamerón* de Boccaccio era conocido en esa época como "livre des cent *Nouvelles*".[6] Sin embargo, en su dedicatoria, que funge como prólogo, el autor especifica, por un lado, que no pretende alcanzar el refinamiento artístico de su modelo,[7] y por el otro, justifica su título precisando que si a las historias de Boccaccio, siendo ya antiguas,[8] se les llama nuevas (*nouvelle* es tanto "nueva",

Con respecto a los estudios comparativos entre el *Decamerón* y las *Cent nouvelles nouvelles*, se pueden mencionar, en orden de tiempo, los de Toldo (1895), Paris (1895), Söderhjelm (1910), Desonay (1929), Sozzi (1971), Sticca (1977), Baker (1984). Ver bibliografía.

[3] Toldo había negado la filiación directa entre *fabliaux* y *nouvelles*.

[4] Roger Dubuis, *Les "Cent nouvelles nouvelles" et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*. p. 3.

[5] Citado por S. Sticca, "Boccaccio and the Birth of the French Nouvelle", p. 245, nota 67. Las traducciones son mías.

[6] *Cf.* R. Dubuis, ed., *Les Cent nouvelles nouvelles*, p. 29, nota 2. El autor francés debió conocer, si no el original de Boccaccio, por lo menos una mala traducción de él, la que Premierfait hizo en 1414.

[7] *Cf.* la Dedicatoria al Duque de Borgoña: "ce petit oeuvre [...] qui contient [...] cent histoires assez semblables en matère, sans atteindre le subtil et tresorné langage du livre de *Cent nouvelles*". En las citas textuales se sigue la edición de Dubuis mencionada.

[8] Hay que recordar que las *Cent nouvelles nouvelles* (1462) se escriben más de un siglo después que el *Decamerón* (1349-1351).

como "novela"), "se puede con razón fundada en la verdad aparente, intitular este libro *Cent nouvelles nouvelles*, [literalmente "cien nuevas nuevas", donde primero "nuevas" es adjetivo: "novedoso", y después es sustantivo: "nueva", "noticia", "novela"], [...] ya que la tela, el tallado y la forma de éstas, es de memoria bastante reciente, y de aspecto muy novedoso".[9]

De esta manera, al dar relieve a la novedad de sus relatos (tanto en el fondo como en la forma), el francés se deslinda elegante pero firmemente de Boccacio, a quien parece citar más que como modelo, como autoridad para presentar su obra. En efecto, se ha estudiado ampliamente que no se trata tanto de una relación directa entre los relatos de ambos, ya que aunque existan semejanzas o más bien coincidencia de motivos y paralelismos de la intriga, en la mayor parte de los casos éstos son compartidos también con algún *fabliau*.[10]

Contrasta en este punto, la utilización que el autor francés hace de las *facezie* de Poggio Bracciolini. En diversas ocasiones la crítica ha notado que a pesar de que el autor de las *Cent nouvelles nouvelles*

[9] En la Dedicatoria al Duque de Borgoña. Sigue el autor anónimo: "Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livres de Cent Nouvelles advindrent la pluspart es marches et metes d'Ytalie, ja long temps a, neantmains toutesfoiz, portant et retenant nom de Nouvelles, se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente vérité ce present livre intituler des *Cent nouvelles nouvelles*, [...] aussi pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucop nouvelle".

[10] Se han localizado solamente dos relatos de las *Cent nouvelles nouvelles* que presentan parecido cercano a los del *Decamerón*. Sin embargo, en ambos casos existen también *fabliaux* que podrían haber servido como modelos: la *nouvelle* 38, análoga a VII-8 y a VII-4, es muy cercana a los *fabliaux* "de la dame qui fit croire à son mari qu'il rêvait", y "des cheveux coupés"; y la *nouvelle* 78 que parecería ser la única que se relaciona directamente con el *Decamerón* por afinidades más obvias, cuenta igualmente con un *fabliau* análogo: "Le chevalier qui fist sa femme confesser". Con respecto a las análogías entre las dos obras, véase el apéndice a la traducción al inglés de las *Cent nouvelles nouvelles* de Robbins Rossell, pp. 381-390, aunque la mayor parte de las analogías entre el *Decamerón* y las *Cent nouvelles nouvelles* que señala este crítico no son demasiado convincentes, sobre todo porque son vagas y nada prueba que no existan otras fuentes. (ver también Bernadette Reyf-Laud, *La farce ou la machine à rire*; R. Dubuis, *Les "Cent nouvelles"*; y Omer Jodogne, "Considérations sur le fabliau").

retoma en repetidas ocasiones, y casi literalmente, los relatos de Poggio, nunca hace mención de ello. Es, por ejemplo, notable que las últimas doce historias de la obra sean casi todas tomadas en préstamo, y que entre éstas, nueve provengan de Poggio.[11] Como si al habérsele agotado el ingenio, el autor hubiera acudido a las *facezie* para completar el centenar de historias prometido.[12] ¿Por qué nuestro autor reconoce su deuda con Boccaccio, con quien las relaciones parecen más tenues, mientras que pasa celosamente por alto los préstamos directos y notorios que vienen de Poggio?

Este hecho, notado por varios críticos sin mayores comentarios, no resulta tan extraño en la literatura medieval. Dragonetti ha examinado la enorme tradición de disimulación del nombre del autor o de sus fuentes, que practican los escritores del medioevo. Se trata de una especie *bluff* en las citas de autores, muy usual entre los clérigos[13], quienes prefieren dar una "lista espectacular de nombres citados" antes que revelar sus verdaderas fuentes.[14] Si nuestro autor no da una larga lista de nombres, cita, en cambio uno solo, el de Boccaccio, cuya celebridad servirá para quitar toda sospecha acerca de otras posibles y más cercanas fuentes.

[11] Se trata de las n. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 100 (la letra 'f' indicará la *facezia*, la 'n.' la *nouvelle*). Habría que notar además, también se retoman historias seguidas de las *facezie*: la 10 y la 11 son para las n. 88 y 89; y las f. 41 y 42, para n. 80 y 90. En cuanto a los otros préstamos, tenemos la n. 98, que viene del relato de Floridan y Elvide de Antoine de La Sale, y la n. 99, cuyo modelo viene del latín (ver Werner Söderhjelm, *La Nouvelle française au XVe siècle*), y que se ha podido leer como como respuesta a la Griselda de Boccaccio, véase Luciano Rossi, "Per il testo delle *Cent nouvelles nouvelles*: la centesima novella e il raconto dell'*acteur*" y Cristina Azuela, "El penúltimo relato de las *Cent nouvelles nouvelles*: ¿una anti-Griselda del siglo xv?".

[12] Hay varias alusiones a la necesidad de cumplir con las cien historias prometidas: en la n. 57 el narrador comienza aludiendo al deber de "enriquecer esta gloriosa y edificante obra de las *Cent Nouvelles*" ["parfournir ceste glorieuse et edifiant euvre de Cent Nouvelles"].

[13] Dragonetti cita justamente como ejemplo a Antoine de La Sale – durante mucho tiempo considerado el propio autor de las *Cent nouvelles nouvelles*.

[14] "...se guarda silencio acerca del autor más empleado [...]. El gesto de pillaje desaparece bajo la lista espectacular de nombres citados" Dragonetti, *Le mirage des sources*, p. 47.

Por otro lado, resulta curioso, en este contexto, que entre los reproches que se le hacen al autor francés por su falta de aplicación como seguidor de Boccaccio, se encuentre su mala adaptación del marco narrativo o *cornice* del *Decamerón*. En efecto, en las *Cent nouvelles nouvelles* el marco narrativo se presenta de manera implícita al atribuírsele un narrador a cada relato[15] (se trata, en su mayoría, de nombres, históricamente documentados, de cortesanos del duque de Borgoña). Será pues, a través de las alusiones que estos cortesanos hacen al círculo de oyentes, deseosos de "escuchar una buena historia", y a su vez comprometidos a contribuir con algún relato, cómo podemos suponer que se trata de un marco narrativo similar al de la alegre *brigata* de jóvenes que, en el *Decamerón*, se encargan de narrar las distintas historias de la obra.

Habría que notar, sin embargo, que si bien el marco narrativo francés parece defectuoso comparado con el de Boccaccio, es con el marco de las *facezie* con el que tiene mayor semejanza.[16] Poggio describe, en el epílogo de su obra, la famosa *bugiale* o "cámara de mentiras", constituida por un grupo de secretarios del papa – cuyos nombres menciona–, que se reunían para "charlar de varios asuntos, ya fueran serios, o para distraer el humor", donde fueron relatadas las *facezie*.

Pero la proximidad con Poggio no se limita a esto. Si nos acercamos al tipo de historias relatadas en las obras, encontraremos también ciertas analogías, que no se reducen al simple gusto por las historias picantes y las bromas pesadas, como se le ha tachado al autor francés. Partiremos del modelo de Boccaccio como punto de encuentro entre Poggio y las *Cent nouvelles nouvelles*.

La enorme diversidad de historias del *Decamerón* ha sido clasificada por Wetzel en tres grandes bloques (que no excluyen la existencia de formas mixtas): los relatos ejemplares y edificantes, los de aventuras trágicas o maravillosas, y los de timos y engaños y respuestas agudas.[17] Estos últimos constituyen dos subgéneros, las *beffe* –historias de timos– y los *motti* –historias de respuestas

[15] En su mayoría, los relatos vienen encabezados por el nombre de su narrador (*i.e.*: "Primera *nouvelle*, [narrada] por Monseñor" –es decir, el propio duque de Borgoña).

[16] W. Söderjhelm comenta esto en *op. cit.*, pp. 112-113.

[17] Hermann Wetzel, "Éléments socio-historiques d'un genre littéraire: l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantes", p. 55-56.

ingeniosas–[18] que parecerían representar propiamente al género de la *nouvelle*.[19] Casualmente, las *Cent nouvelles nouvelles* están constituidas, casi en su totalidad por estos dos tipos de relato: *beffe* y *motti*.[20] Se trata de historias graciosas de burladores y burlados –o de maridos cornudos, que es lo mismo–, donde, para Boccaccio, se revela la patente supremacía de la razón humana: se trata de acentuar la inteligencia de los personajes a través de sus palabras y de sus actos, aunque éstos constituyan la zancadilla al prójimo o la trampa más o menos picante contra algún ingenuo.

Si la *beffa* pone en escena "las virtudes de la nueva clase dominante, la de los comerciantes", es decir, al hombre de negocios audaz, astuto e imaginativo, que reacciona con rapidez ante cualquier eventualidad,[21] el *motto*, por su parte demuestra "la nueva función social de la palabra en tanto que manifestación de inteligencia, cultura, nobleza y civilización".[22] Ambos tipos de relato evocan el desuso de la fuerza militar en una sociedad mercantil y urbana donde la palabra se convierte en el arma todopoderosa que manipula las situaciones en favor de quien la sabe utilizar (Branca describe cómo estos nuevos "caballeros del ingenio y de la industria humana", remplazan a los "caballeros herederos de la espada y el castillo"[23]).

En efecto, en el caso de la *beffa*, más que la maquinación de una buena broma, lo que conduce al éxito es la manipulación hábil del lenguaje. Gracias a estas manipulaciones los demás prestan fe a todo lo que se les quiera hacer creer, y actúan o

[18] Para el estudio de las *beffe* y los *motti*, ver el importante artículo de Giovanni Sinicropi, "Il segno linguistico del *Decameron*", y también Anna Fontes, "Le thème de la *beffa* dans le *Décameron*".

[19] H. Wetzel, *op. cit*, p. 55 y 59.

[20] Si hacemos una clasificación de los *beffe* y *motti* que aparecen en ambas obras, podríamos concluir que el *Decamerón* cuenta con 36 *beffe* y 21 *motti*, mientras que las *Cent nouvelles nouvelles* presentan 40 *beffe* y 28 *motti*. A este conteo habría que añadirle 2 relatos híbridos –es decir, que comparten rasgos tanto de *beffa* como de *motto*– en el *Decamerón* y 10 en las *Cent nouvelles nouvelles*. Para este conteo seguimos la clasificación de Sinicropi, que se ocupa de los relatos del *Decamerón*, aunque, como el crítico sólo tomó en cuenta aquellos donde aparecían alteraciones del signo lingüístico, añadimos aquí 5 *beffe* y 2 *motti* a los de Bocaccio.

[21] H. Wetzel, *op. cit.*, p. 59.

[22] G. Sinicropi, *op. cit.*, p. 187.

[23] Vittore Branca, *Boccaccio medioevale*, p. 27 y 35.

reaccionan tal y como el burlador lo prevee. Las *beffe* consisten de hecho, en una "falsificación de la realidad", operada por las palabras de los personajes, lo que les permite "maquillar" sus actos, ya sea para reinterpretar el pasado, o para preparar el futuro.[24] Como se ha señalado, "la beffa es una trama lingüística urdida en perjuicio de una víctima".[25]

Y observaciones similares podrían ser aplicadas a los *motti*. Aun cuando en estos no se llega a la transformación de la realidad a través de la palabra, están constituidos por situaciones donde una respuesta afilada y sutil cierra la discusión, dejando al interlocutor sin réplica posible. Esta contestación establece una jerarquía entre los personajes: el que la pronuncia es el vencedor, compensando de esta forma algún tipo de inferioridad material con la superioridad intelectual y verbal que sus palabras demuestran.

Hasta el momento ha parecido evidente buscar la huella del legado italiano en las *Cent nouvelles nouvelles* a partir de las *beffe* sobre todo por las semejanzas de sus intrigas.[26] Ahora bien, quizá sería pertinente también tomar en cuenta los *motti*, dado el énfasis que tanto estos como las *Nouvelles* ponen sobre las proezas verbales de sus protagonistas. Y es en este aspecto en el que las *facezie* o bromas de Poggio Bracciolini adquieren su mayor presencia en la obra borgoñona.

En efecto, las *facezie*, centradas en la invención verbal, presentan juegos de palabras, respuestas caústicas, y conclusiones paradójicas, muy semejantes a las que encontraremos en las *Cent nouvelles nouvelles*.

Las *Facezie* (1438-1452) de Poggio Bracciolini constituyen, en el siglo XV, un género novedoso.[27] Escritas en latín, tienen enorme éxito y difusión a juzgar por las numerosas traducciones y

[24] *Cf.* A. Fontes, *op. cit.*, p. 13-14; G. Sinicropi, *op. cit.*, p. 195.

[25] "...la beffa è una trama linguistica ordita ai danni di una vittima". G. Sinicropi, *idem*.

[26] Aun cuando, como se ha dicho, existen muy pocos relatos cuyas intrigas coincidan puntualmente. El acercamiento se busca pues, a partir de una semejanza en el tono, y por el hecho de que el tema del triángulo amoroso aparece como una constante.

[27] La lista de antologías renacentistas de *facezie* que realizó Barbara Bowen comienza con la de Petrarca, quien en 1344 es el primero en restablecer la tradición clásica de las *facetiae* de Cicerón y Quintiliano. En

manuscritos que de ellas se conservan. Se trata de una recopilación de 272 anécdotas, chistes –a veces muy obscenos–, comentarios anticlericales o "conversaciones" –como insiste en llamarlas su autor–, relatados entre un círculo de amigos. La idea es –y esto se repite en varias *facezie*–, contar historias "dignas de hacer reir", en las que predomina una colorida variedad de tonterías cometidas o declaradas por algun ingenuo, que se contraponen a las agudísimas respuestas ocurrentes que ofrecen otros personajes, muchos de ellos grandes figuras del mundo curial o literario – Dante, Filelfo, papas, cardenales, etc.

Dada la solemnidad y el respeto con que el empleo de las lenguas clásicas era considerado por los humanistas, entre los que Poggio se incluía conscientemente, "fue en cierto modo por el placer y el orgullo de mostrar que cualquier tipo de tema podía ser abordado en la antigua lengua, que escritores como Poggio se deleitaron en ocuparse de asuntos cotidianos"[28]. De hecho el autor parecería querer revigorizar el latín, demostrando que también podía ser utilizado para contar historias comunes, graciosas y atrevidas. Poggio reivindica así la plena capacidad expresiva de la lengua latina, llevándola además a asumir la desenvoltura del lenguaje coloquial. Es por ello que en su prólogo, el autor se presenta, modestamente,[29] como simple "repetidor" de los relatos, declarando no buscar "efectos de estilo para cosas tan mínimas", sino, simplemente intentar "reproducirlas tal y como habían sido dichas". Además, añade, como no se trataba, sino de enriquecer la lengua latina haciéndola accesible a las cosas ligeras "era [...] absolutamente inútil tratar de embellecerla o emplear un estilo pomposo" (he aquí otro punto de contacto entre las *facezie* y las *Cent nouvelles nouvelles*, que tampoco pretendían refinamientos de estilo).

el libro II de su *Rerum memorandarum libri*, el poeta aretino presenta 114 *facetiae* tomadas de pasajes de Macrobio y Suetonio. Pero la obra de Poggio, escrita entre 1438 y 1452 –y en segundo lugar en la lista de Bowen– es la más famosa, y la que el autor borgoñón debió conocer. Por otro lado, ni Poggio ni el francés incluyen relatos clásicos. Cf. B. Bowen, "Renaissance Collections of *Facetiae* 1344-1490: A New Listing", pp. 1-5.

[28] E. Storer, introducción a *The 'Facetiae' of Poggio and other Medieval Story-Tellers*, p. 22.

[29] Ya Chaucer, en sus *Canterbury Tales*, había empleado esta estrategia para justificar las obscenidades de ciertos relatos.

En las *facezie* caben pues los dichos de grandes personajes, junto a monstruos de dos cabezas, hombres que vieron al diablo y mujeres adúlteras. Pero predomina el anecdotario de las estupideces humanas frente a otras muestras de ingenio de ciertos elegidos. Aun cuando Boccaccio se burlara sin piedad de los tontos víctimas de su propia estupidez, nunca dejó de exaltar, con una especie de optimismo generalizado, la inteligencia y la astucia humanas. Poggio, por su parte da más bien la sensación de que los tontos abundan, mientras que los listos, son sólo unos cuantos. No propone realmente la exaltación de la razón humana, sino la consciencia de la élite que se sabe por encima del vulgo ignorante. En otro lugar he examinado cómo, frente a la confianza de Boccaccio en la inteligencia humana, el autor de las *Cent nouvelles nouvelles* parece más bien presentar una visión caótica y desordenada del mundo. Y tal vez haya contribuido a esta visión el constante enfásis de Poggio en las imbecilidades de los ignorantes. Con lo que efectivamente se confirmaría, que el autor francés habría pasado por alto la exaltación humanista de la sabiduría en Bracciolini –tal y como Sozzi se lo reprocha.

De hecho, las *facezie* revelan sobre todo una actitud crítica antidogmática y humanista:

> La risa sarcástica y desacralizante del Poggio es la emanación más directa de la libertad intelectual y de la consciencia crítica del *vir doctus* del Renacimiento, y se aparta, por consiguiente, de esa "comicidad popular" con la que se ha tendido a confundirla [dadas las historias obscenas y escabrosas que también abundan en las *facezie*].[30]

Desde el punto de vista formal, las *facezie* constituyen una "variante atípica de relato corto",[31] que se separa de la tradición del *exemplum* por su ausencia de intención moralizadora,[32] al tiempo que se distancia de la *nouvelle* bocaciana a partir de la elaboración formal de la narración.[33] En estos relatos, el ideal de

[30] Emma Mazzariol, "L'auteur des *Cents Nouvelles nouvelles* et le Pogge", p. 105.

[31] *Ibid.*, p. 104-106. Esta autora hace una útil descripción de la *facezia*.

[32] Rasgo que también compartirían las *Cent nouvelles nouvelles*.

[33] Las *facezie* representan una "desviación muy clara en relación a la *nouvelle* de origen bocaciano[...] sobre todo en el plano formal" (E. Mazzariol, *op. cit.*, p. 105).

depuración y la eliminación de los detalles accesorios dan un relieve particular a la precisión del lenguaje. Se trata de una forma humanista y erudita de *motto*, que, abreviándolo –las *facezie* son relatos brevísimos–, guarda solamente las unidades más elementales de la narración y se concentra en la fórmula concisa de la agudeza final, valiéndose, para ello, de la fuerza del latín. Es justamente por sus coincidencias con los *motti* de Boccaccio como las *facezie* se acercan a los relatos franceses.

Los dos géneros italianos (*motti* y *facezie*) coinciden por su interés en las manipulaciones del lenguaje, y este aspecto es, a nuestro modo de ver, esencial también en la *nouvelle* borgoñona.

Como se sabe, se han realizado múltiples acercamientos entre las historias francesas y las de Poggio.[34] A pesar de las distintas opiniones de los críticos, nosotros retomamos el análisis de Sozzi, quien afirma que solamente catorce relatos de las *Cent nouvelles nouvelles* presentan relación directa con las *facezie*,[35] ya que los préstamos aquí son clarísimos. Del meticuloso estudio del crítico italiano, se puede concluir que los lazos de las otras *Nouvelles* con los relatos de Poggio son dudosos, basados en analogías vagas o incompletas, y que en esos casos las historias podrían haberse inspirado igualmente de algún *fabliau* o de otras narraciones orales...

Al analizar el empleo que los escritores franceses hacen de la obra de Poggio,[36] Sozzi subraya dos elementos: el efecto de "dilatazione" que consiste en amplificar o dar consistencia, y

[34] Sozzi menciona sobre todo los estudios de Tolod, Küchler, Paris, Des Brandes Auerbach y Champion El más reciente es el de Mazzariol, 1986. (ver Lionello Sozzi, *Les contes de Bonventure des Périers*).

[35] Las catorce *nouvelles* son: n. 8 - f. 156 ; n. 11 - f. 133; n. 50 - f. 142; n. 79 - f. 86; n. 80 - f. 42; n.88 - f. 10; n. 89 - f. 11; n. 90 - f. 41; n. 91 - f. 98; n. 92 - f. 67; n. 93 - f. 65; n. 95 - f. 194; n. 96 - f. 35; n. 100 - f. 215. Me parecería necesario añadir aquí la n. 9 - f. 237 y f. 269.(aunque existen también tres relatos análogos en el Decamerón: el más cercano es III-6; pero también III-9 y VIII-4). La numeración de las *facezie* corresponde a la traducción de autor desconocido de la edición de Sommaruga, Roma, 1884.

[36] Después de las *Cent nouvelles nouvelles*, el Reverendo Hermano Julián de Lyon (Macho), retomará "algunas alegres" *facezie* al final de su obra *Des subtilles hystoires et fables de Esope* (impresa en 1480). Poco más tarde, Tardif preparará una edición de 112 *facezie* traducidas, que aparece en 1496 (ver Sozzi, *op. cit.*). El caso de estos dos autores es

desarrollar la situación narrativa de las *facezie*. Y por otro lado, la tendencia a dejar de lado las posiciones humanistas de Poggio, para privilegiar los aspectos más obscenos y escabrosos de su obra. Las *Nouvelles* borgoñonas, precisa, no reproducen sino los relatos de triangulo amoroso, o aquellos que presentan algún detalle escatólogico. Sin embargo, si se observa mas atentamente, veremos no solamente que cinco *Nouvelles* retoman historias donde el centro es una respuesta aguda, sino que más de tres cuartos de las *facezie* que emplea el francés, presentan de una u otra forma algún juego con el funcionamiento del discurso (ya sean razonamientos erróneos, empleo doble de significados en metáforas sexuales; calembures; o lectura literal de una alegoría).

Es tal vez esa sensibilidad al humor verbal lo que permite al francés alterar la *facezia* 143 de Poggio, que retoma en la *nouvelle* 50, donde un joven, buscando justificarse por haber intentado violar a su abuela, explica que su padre no debía castigarlo, afirmando:

> [mi padre] está furioso conmigo por una triste vez que quise montar a su madre; ¡él ha montado a la mía más de quinientas veces y yo nunca me he quejado! [*nouvelle* 50, líneas 53-57].

La argumentación implacable de la ocurrencia del joven corresponde perfectamente a los procedimientos habituales tanto de los *motti*, como de las *Nouvelles* francesas, donde una inversión[37] final provoca la sorpresa sin dejar de ser la conclusión lógica de una serie de acontecimientos que la prepararon. Sin embargo, en la *facezia* no se trataba de la abuela, sino de la madrastra. Como Mazzariol lo ha hecho notar, en la justificación del muchacho de Poggio, el paralelismo entre "mi madre" y "su esposa" no resultaba tan eficaz. Al corregir la simetría ("mi madre"/"su madre"), el

diferente del de las *Cent nouvelles nouvelles*, ya que ambos se ocupan de añadir moralejas a los textos italianos –que resultan a veces totalmente incongruentes dado el contienido picaresco de las historias–, y por que el autor borgoñón nunca se presenta como traductor ni reconoce siquiera su deuda con Poggio.

[37] El procedimiento de la inversión es estudiado por Janet M. Ferrier, *Forerunners of the French Novel*, p. 37; v. también R. Dubuis, *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, cap. VIII.

autor borgoñón restablece "el funcionamiento lingüístico de la paradoja" y otorga a la réplica toda su fuerza en la lógica del absurdo.[38]

Otro ejemplo –la *facezia* 11, retomada como *nouvelle* 89–, propone la comprensión literal de una expresión figurativa: en este relato, un cura que había olvidado anunciar la Cuaresma se justifica explicando que a causa del mal tiempo y de los caminos inundados, Cuaresma no había podido llegar a tiempo. Así, valiéndose de la ignorancia de sus parroquianos y de su familiaridad con la figura carnavalesca de la Cuaresma, el cura, al prestarle vida, pretende incluso haber cenado con ella. Este empleo literal de la alegoría se liga con otros juegos de palabras que abundan en la obra. Como es el del calembour, objeto de la *nouvelle* 11 (*facezia* 132), en la que un marido celoso recibe en sueños un anillo mágico que le impedirá sentir celos mientras lo lleve en el dedo. Al despertar, el celoso encuentra uno de sus dedos "bien hundido en el trasero de su mujer", con lo que comprende la naturaleza del regalo recibido. Si bien aquí el calembour entre "*anulus*" y "*anus*" (en latín: "*anus*" significa a la vez ambas cosas: "anillo" y "ano") podría representar el objetivo del chiste, hay tambien una especie de transferencia del nivel literal del anillo del sueño, a un nivel que se podría llamar figurativo aunque resulte más prosaico. Ya que el juego de palabras no sólo se limita a la analogía fonética entre los dos términos, sino que permite remplazar las funciones del primero por el segundo alrededor del dedo del marido.

Otros dos relatos traen a escena metáforas sexuales que permiten a los personajes ocultar sus verdaderas intenciones. La mujer de la *nouvelle* 93 (*facezia* 65), finge salir a una peregrinación –comprándose incluso zapatos nuevos– cuando en realidad ha arreglado una cita con su amante en su propia casa. Al encontrarla *in flagranti* –pero con los zapatos puestos– el marido, en Poggio, se asombra de esa forma de caminar con la que nunca va a gastar los zapatos nuevos, mientras el de la *nouvelle*, más brutal, se felicita de que "para no gastar los zapatos haga 'la cabalgata' acostada", con lo que se emplean imágenes variadas para referirse al acto sexual. Igualmente, el cura de la *nouvelle* 95 (*facezia* 194), finge una enfermedad que solamente los favores de una dama podrían

[38] E. Mazzariol, *op. cit.*, p. 119.

aliviar. Nuevamente aquí se emplearán terminos sustitutivos para designar lo relacionado al acto sexual.

El gusto de las *facezie* por las transgresiones, ya sea en los juegos del lenguaje o en la lógica del discurso, será retomado y ampliado por el autor francés, quien no se contentará con subversiones en cuanto a la organización del lenguaje, sino que hará de la transgresión una regla que aplicará en todos los niveles,[39] sobre todo dada su inclinación por producir una sorpresa a toda costa. El último punto en común que mencionaremos aquí entre las *Cent nouvelles nouvelles* y las *Facezie* de Poggio reside justamente en la búsqueda de la sorpresa.

En efecto, el interés particular de las *facezie* por las respuestas ingeniosas y rápidas, es el de provocar un sobresalto en el lector (la constante aparición de monstruos y acontecimientos increíbles podría ligarse también a esta intención de sorprender). En las *Cent nouvelles nouvelles*, por su parte, la sopresa como objetivo es uno de los rasgos esenciales de la obra.[40]

Habría que reconocer, para terminar, que a pesar de todo la inclinación por la comicidad verbal que demuestran las *Nouvelles* –y las *facezie*– no tiene mayor originalidad. Desde los *fabliaux* hasta las farsas contemporáneas a los relatos borgoñones, estos procedimientos cómicos ligados a "la falsa comprensión del lenguaje"[41] abundan. Sin embargo, lo que aquí se quiere resaltar, es que la huella italiana en el género en Francia podría también tomar en cuenta este interés, que aparece tanto en Boccaccio como en Poggio, y dejar de lado los reproches por la búsqueda de lo escabroso como único objetivo.

Quisiera concluir transportando las *Nouvelles* y las *facezie* a nuestro ámbito de lectores postmodernos. Siguiendo la definición de la "minificción", que es "la narrativa que cabe en el espacio de

[39] Otro ejemplo de ese gusto por la transgresión en Poggio es la *facezia* 36 (*nouvelle* 96), donde asistimos al entierro de un perro en tierra consagrada.

[40] Dubuis señala la búsqueda de lo inesperado como elemento consitutivo de la *nouvelle* borgoñona (*op. cit.*, p. 125). A pesar de ello, Sozzi considera que las amplificaciones y largos desarrollos de los relatos franceses obstaculizan este efecto de sorpresa tan importante en Poggio (*op. cit.*, p. 474).

[41] *Cf.* Halina Lewicka, "Un procedé comique de l'ancienne Farce: la fausse compréhension du langage".

una página",[42] muchas *Nouvelles* y la totalidad de las *facezie* constituyen minificciones. Para Silvio Zavala, la minificción "será la forma de escritura más característica del próximo milenio" debido a su brevedad, diversidad, y fragmentariedad, entre otros rasgos. El fragmento, afirma, ocupa un lugar central en la escritura contemporánea. Se trata del ejercicio de construir una totalidad a partir de fragmentos dispersos –que es a lo que él llama fractalidad–, "es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser reconocida y explorada por su cuenta". Me pregunto si no es bajo esta perspectiva como deberíamos realizar actualmente la relectura de las *Nouvelles* y sobre todo de las *facezie* de Poggio.

Bibliografia

AZUELA, Cristina, "El penúltimo relato de las *Cent nouvelles nouvelles*: una anti-Griselda del siglo XV?", *Acta Poetica*, 20, 1999, pp. 327-348.

BAKER, Mary J., "Narrative Strategy in the Novella: the *Decameron* & the *Cent nouvelles nouvelles*", *Forum Italicum* 18-2, 1984, pp. 230-239.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 1985.

BOWEN, Barbara, "Renaissance Collections of *Facetiae* 1344-1490: A New Listing", *Renaissance Quarterly* 39, 1986, pp. 1-15.

BRACCIOLINI, Poggio, *Facezie*, intr. trad. e note di M. Ciccuto, testo latino a fronte. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1913.

BRACCIOLINI, Poggio, *Les "Facéties" de Pogge florentin*, trad. Des Brandes, tr. nouvelle et intégrale accompagnée des *Moralitez* de Guillaume de Tardif. Paris, Garnier, s/d.

BRACCIOLINI, Poggio, *The "Facetiae" of Poggio And Other medieval Stoy-tellers*, intr. trad., ed. E. Storer. London, George Routledge & Sons Ltd; New York, E. P. Dutton & Co., 1928.

BRANCA, Vittore, *Bocaccio medievale e nuovi studi sul "Decameron"*. Firenze, Sansoni, 1986.

BRANCA, Vittore, *Bocaccio. The Man and his Works*, trad. Richard Monges. N. York, The Harvest Press, New York University, 1976.

[42] Silvio Zavala, "Seis propuestas para la minificción", p. 3.

CHAMPION, Pierre, éd., *Les "Cent nouvelles nouvelles"*. Genève, Droz, 1928.

DESONAY, F., "À propos du *Décameron* et les *Cent nouvelles nouvelles*", in C. PELLEGRINI, ed., *Il Boccaccio nella cultura francese*. Firenze, Olschki, 1971, pp. 505-520.

DRAGONETTI, Roger, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*. Paris, Seuil, 1987.

DUBUIS, Roger, *Les "Cent nouvelles nouvelles" et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

FERRIER, Janet M., *Forerunners of the French Novel. An Essay on the development of the Nouvelle in the late Middle Ages*. Manchester, Manchester University Press, 1954.

FONTES, Anna. "Le thème de la *beffa* dans le *Décameron*", en A. ROCHON ed., *Formes et Signification de la "beffa" dans la littérature de la Renaissance*. Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 11-45.

JODOGNE, Omer, "Considérations sur le fabliau" in *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers, Société d'Études Médiévales, 1966, pp. 1043-55.

LEWICKA, Halina, "Un procedé comique de l'ancienne Farce: la fausse compréhension du langage", in *Mélanges Jean Frappier*. Genève, Librairie Droz, 1970, Tome II, pp. 653-658.

Les Cent nouvelles nouvelles, trad. Roger Dubuis. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

Les Cent nouvelles nouvelles, ed. crítica de Franklin P. Sweetser. Genève, Droz, 1966.

MAZZARIOL, Emma, "L'auteur des *Cents nouvelles nouvelles* et le Pogge", in *Études littéraires sur le XVe siècle*, Actas del V Coloquio Internacional sobre Francés Medieval (1985). Milano, Università Cattolica, 1986, pp. 103-123.

PARIS, Gaston, "La nouvelle française aux XVe et XVIe siècles", *Journal des Savants*, mai et juin 1895, pp. 289-303 et 342-361. También en M. ROQUES éd., *Mélanges de Littérature Française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1912, p. 627-667.

REYF-LAUD, Bernadette, *La farce ou la machine à rire*. Genève, Droz, 1984.

ROSSI, Luciano, "Per il testo delle *Cent nouvelles nouvelles*: la centesima novella e il raconto dell'*acteur*", *Medioevo Romanzo* VIII, 1981-1983, pp. 401-418.

SINICROPI, Giovanni. "Il segno linguistico del *Decameron*", *Studi sul Boccaccio* 9, 1975-76, pp. 169-224.
SÖDERHJELM, Werner, *La nouvelle française au XVe siècle*. Paris, Champion, 1910.
SOZZI, Lionello, *Les "Contes" de Bonventure des Périers*. Torino, Giappichelli, 1965.
SOZZI, Lionello, "La nouvelle française au xve siècle", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Français* 23, 1971, pp. 67-84; Discussion, pp. 337-342.
SOZZI, Lionello, ed., *La Nouvelle française à la Renaissance. Etudes présentées par V. L. Saulnier*. Genève-París, Slatkine, 1981.
SOZZI, Lionello, "Le *Facezie* di Poggio nel Quattrocento francese", in Franco SIMONE, a cura di, *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*. Torino, Giappichelli, 1967, pp. 411-516.
SOZZI, Lionello, "Le *Facezie* e la loro fortuna europea" in *Poggio Bracciolini 1380-1980 nel VI centenario della nascita*. Firenze, Sansoni, 1982, pp. 235-259.
STICCA, Sandro, "Boccaccio and the Birth of the French Nouvelle", *Forum Italicum* 11, 1977, pp. 218-247.
STORER, E., ed. y trad., *The 'Facetiae' of Poggio and other Medieval Story-Tellers*. London, George Routledge and Sons, Ltd.; New York, E. P. Dutton and Company, 1928.
TATEO, Francesco, *Centri culturali dell'Umanesimo*. Roma-Bari, Laterza, 1980. (Letteratura Italiana Laterza)
The Hundred Tales. Les Cent nouvelles nouvelles, trad. Robbins Rossell Hope. New York, 1960.
TOLDO, Pietro. *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nella sua attinenze con la letteratura italiana*. Roma, Loescher, 1895.
WETZEL, Hermann, "Éléments socio-historiques d'un genre littéraire: l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantes", in Leonello SOZZI, ed., *La Nouvelle française à la Renaissance. Études présentées par V. L. Saulnier*. Genève-Paris, Slatkine, 1981.
ZAVALA, Silvio, "Seis propuestas para la minificción", *La Jornada Semanal*, 15 de agosto, 1999, p. 3.

Leopardi, un falso trecentesco e la storia della lingua italiana

SANDRA COVINO
Università per Stranieri di Perugia

1 Il falso leopardiano

1.1

Nella storia linguistica e culturale dell'Italia, la partita con la tradizione medievale rimase aperta almeno fino a tutto il secolo scorso. All'interno del generale ibridismo dell'italiano ottocentesco il frequente emergere della componente aulica e arcaizzante è, certo, conseguenza dei percorsi formativi dei letterati, che prevedevano un lungo tirocinio sulle scritture dei primi secoli,[1] ma appare anche frutto dell'incerta padronanza della lingua d'uso, socialmente poco diffusa nel quadro contemporaneo dell'Italia dialettale, specie fuori di Toscana.

Ciò non significa, come ha sottolineato Francesco Bruni, che le ondate di italianizzazione succedutesi nella nostra storia linguistica a partire dal Medioevo (favorite via via dalle cancellerie degli stati quattrocenteschi, dagli ambienti cortigiani, dalla circolazione del libro, dall'azione prima della chiesa nel campo della predicazione e dell'istruzione, poi della scuola laica, ecc.) abbiano avuto conseguenze sensibili solo sulle competenze espressive di ristrette *élite* intellettuali, o al più dei ceti dirigenti, e che ancora nell'Ottocento l'italiano non avesse una sua circolazione, sia pure in forme "compromissorie e impure", nelle quali alla lingua si mescolavano realizzazioni dialettali o regionali.[2]

Anzi proprio la mimesi dell'italiano antico, perseguita da alcuni scrittori con consapevolezza e con specifici intenti stilistici, culturali

[1] Cfr. Luca Serianni, "Italiano antico, italiano anticheggiante", in *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, p. 695.
[2] Cfr. Francesco Bruni, "Introduzione" a "L'italiano nelle regioni", *Storia della lingua italiana*, vol. I, pp. 68-73.

ed estetici, fino al caso limite dei falsi, di cui lungo tutto l'arco del secolo si possono rintracciare numerosi esempi, implica l'esistenza di un livello medio di lingua contemporanea da cui i lettori erano in grado di cogliere almeno alcuni tratti di allontanamento.

Documenti apocrifi furono confezionati con finalità ed esiti diversi, che andrebbero analizzati caso per caso: dalla novella pseudo-boccacciana data alle stampe da Tommaso Gargallo (1823)[3] alla cronaca della discesa d'Arrigo VII in Italia, messa a punto da Pietro Fanfani e pubblicata come testo trecentesco autentico dall'*Archivio storico italiano* (1847),[4] alle carte di Arborea (1846-1865),[5] all'antico canto popolare siciliano preparato da Luigi Capuana per la *Raccolta* Vigo (1857),[6] al cosiddetto Dante perduto (1885),[7] ecc. Ma, dal nostro punto di vista, le contraffazioni e in generale la ricerca consapevole d'arcaismo interessano soprattutto in quanto il loro studio può aiutarci a delineare in maniera più netta i contorni della storia linguistica italiana, anche al di là dell'effetto di "reimmissione" di singoli arcaismi e riboboli "nel circolo della lingua dopo secoli di latenza", effetto provocato

[3] Cfr. [Tommaso Gargallo], *Il palatino d'Ungheria. Novella d'antico codice ora per la prima volta pubblicata*.

[4] Cfr. [Pietro Fanfani], "Relazione del viaggio d'Arrigo VII in Italia di Niccolò vescovo di Botrintò, volgarizzata nel secolo XIV dal notaio ser Bonacosa da Pistoia", *Archivio Storico Italiano*, Appendice n. 18, t. IV, pp. 63-160.

[5] Cfr. Claudia Villa, "Baudi di Vesme e le Carte d'Arborea: filologia e passioni nel Piemonte sabaudo", in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, pp. 606-27. Attraverso questi falsi si cercò di colmare l'assenza di memorie patrie per la ricostruzione della storia della Sardegna medievale e di rivendicare di fronte all'Europa un primato sardo nelle origini romanze.

[6] Cfr. Enrico Ghidetti, "Capuana, Luigi", in *DBI*, s.v. Nel canto contraffatto Capuana inserì un riferimento a "lu conti Ruggeri" che ne poteva autorizzare la datazione all'epoca normanna. Si trattava in pratica di una divertita burla nei confronti di Lionardo Vigo, sostenitore accanito della "protostasi" siciliana, cioè di una lingua e di una letteratura siciliana primigenia e autoctona.

[7] Cfr. Guglielmo Gorni, *Il Dante perduto*. Il riferimento è a un presunto manoscritto ignoto di rime antiche, in realtà mai esistito, contenente tra l'altro alcuni componimenti di Dante o a lui diretti. La tavola di questo misterioso codice Bardera, pubblicata nel 1885 sul numero II, 4 della *Rivista Critica della Letteratura Italiana*, era frutto di una falsificazione, come dimostrò, ma solo trent'anni dopo, Michele Barbi.

–ha giustamente osservato Luca Serianni– proprio da "questo guardare al passato come a un modello (da imitare o da satireggiare, ma in ogni caso ben presente alla coscienza linguistica dei posteri)".[8]

1.2

Tra i falsi più noti e meglio riusciti va senz'altro annoverato il *Martirio de' Santi Padri*, che Leopardi "volgarizzò", tra il 29 ottobre e il 1E dicembre 1822, in pura foggia trecentesca da un originale greco presente nella biblioteca di Monaldo. Nella prefazione al testo, pubblicato nel gennaio del 1826 da Antonio Fortunato Stella, l'editore dichiara di averlo tratto da "un codice a penna in cartapecora, che si conserva nel monastero di Farfa, [...] scritto circa il trecentocinquanta [...] in lingua toscana", ipotizzando l'esistenza di un originale latino a sua volta tratto dalla versione greca che un tal Giovanni prete, nominato nell'ultima pagina, avrebbe eseguito dal copto.

Ciò significa che Leopardi si preoccupa in primo luogo di simulare il contesto storico-culturale al cui interno un'opera come il *Martirio* avrebbe potuto essere prodotta nel XIV secolo (volgarizzamenti delle *Vitae patrum*, rapporti con le fonti greche e orientali, ecc.) e tiene conto naturalmente anche delle competenze e delle propensioni dei destinatari contemporanei, in primo luogo del caposcuola del purismo, Antonio Cesari, il quale nel 1799 aveva ripubblicato l'edizione Manni del *Volgarizzamento delle Vite de' Santi Padri* di Domenico Cavalca,[9] autore che preferiva allo stesso Boccaccio, ammirandone oltre misura l'"indole semplice e naturale della lingua" e il "candore al tutto aureo e maraviglioso".[10]

[8] L. Serianni, *La prosa*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol. I, p. 466. Cfr. pure, dello stesso autore, *Il primo Ottocento*, pp. 43, 89 e nota 3, con esempi di parole ed espressioni rivitalizzate da Cesari e da Botta.

[9] Cfr. Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri con le vite di alcuni santi scritte nel buon secolo*, Firenze, appresso Domenico Maria Manni, 1731-1735. Questa edizione fu ristampata da A. Cesari (Verona, Ramanzini, 1799), che ne riprodusse "la forma, i caratteri, le pagine, fino alle linee". Tale pubblicazione era stata segnalata più volte all'attenzione di Leopardi da Giordani, nelle sue prime lettere al recanatese (cfr. Mario Marti, "Leopardi e il Due-Trecento", in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, p. 19).

[10] Cfr. A. Cesari, *Bellezze della Commedia di Dante Alighieri, Paradiso*, p. 40.

L'abate di Verona restò effettivamene gabbato, come annuncia compiaciuto lo stesso Giacomo, scrivendo da Bologna al fratello Carlo:

> Sappi [...] che Cesari, stimato giudice supremo in queste materie, leggendo il ms. a Milano in presenza mia, lo giudicò per cosa del trecento bella e buona, e così è creduto ora in Milano e qui.[11]

La soddisfazione del falsario non nasceva dall'abuso della credulità altrui, come è evidente dal disagio che manifestò allo Stella quando questi divulgò la verità, bensì dalla dimostrazione del proprio virtuosismo, tanto più piena quanto più a lungo la mistificazione e il mistificatore non fossero stati scoperti.[12]

La riuscita quasi perfetta della contraffazione costituisce una conferma di quella straordinaria sensibilità stilistica e di quella

[11] Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi [d'ora in poi *Epistolario*], vol. I, p. 1086, lettera del 24 febbraio 1826. V. pure l'accenno in una lettera a Monaldo del 1 marzo 1826 ("La traduzione che ho mandato a Paolina, è mia veramente, come Ella dice, benchè passi per opera del trecento", p. 1091) e la missiva a Giuseppe Melchiorri del 3 ottobre 1825, pp. 949-50: "Presto uscirà in Milano quel mio finto testo di lingua del trecento. Se tu lo vedrai, o ne sentirai parlare, ti prego, conserva scrupolosamente il segreto della sua non-autenticità, perchè scoprendolo a chicchessia, faresti gran danno a me, e al libraio. Intanto ti dico che Cesari lo ha letto nel mio manoscritto, e che ha detto che è una cosa mirabile, e di qualche ottimo autore del trecento". Il *Martirio* era stato sottoposto al giudizio del Cesari nell'estate del 1825.

[12] Il 12 marzo 1826, Leopardi scrisse al suo editore: "Ho saputo che il march. Triulzi, non molti giorni fa, venendo da Milano, ha detto in Modena che il Martirio de' SS. Padri non è veramente del 300, come era creduto in Modena e qui, ma che si riputava probabilmente opera mia. Ho molte dimande in questo proposito da' miei amici che hanno sentito questa voce anche d'altronde. Io ho costantemente negato, e mostrato di non saper nulla. Ma mi pare impossibile che se Ella, che è il solo a cui mi sono manifestato, non avesse scoperto il segreto, si fosse potuto pensare a me appunto, fra i mille che possono aver fatta la stessa cosa, e ciò poi in Milano, dove io non sono quasi conosciuto. Se dunque Ella ha creduto bene di palesare il segreto, la supplico a darmene un cenno, perchè in tal caso il contegno che io uso ancora co' miei amici [...], mi farebbe torto con loro, e di più sarebbe inutile" (*Epistolario*, I, p. 1104).

[13] M. Marti, *Leopardi e il Due-Trecento*, pp. 28-29.

vocazione al mimetismo che lo stesso poeta considerava una delle sue doti creative migliori, tanto più dopo che al fiducioso sistema della natura si sostituiscono nella sua speculazione il principio della relatività del tutto e "la fede nella forza dell'assuefazione, d'ascendenza sensistica e materialistica":[13]

> Io nel povero ingegno mio, non ho riconosciuto altra differenza dagl'ingegni volgari, che una facilità di assuefarlo a quello che io volessi, e quando io volessi, e di fargli contrarre abitudine forte e radicata, in poco tempo. Leggendo una poesia, divenir facilmente poeta; un logico, logico; un pensatore, acquistar subito l'abito di pensare nella giornata; *uno stile, saperlo subito o ben presto imitare ec.; una maniera di tratto che mi paresse conveniente, contrarne l'abitudine in poco d'ora ec. ec.* [...]. L'imparare non è altro che assuefarsi (*Zibaldone*, 1254-1255; il corsivo è mio).

L'interesse di un *divertissement* erudito come il *Martirio* in ogni caso è molteplice. Non va trascurato ad esempio il ruolo di pietra di paragone che questo testo può svolgere per giudicare il grado di arcaismo di altre prose leopardiane, come le *Operette morali*, dove il dominio e l'alternanza di registri stilistici diversi sono sempre caratterizzati da un rigore formale e da un'intenzionalità espressiva che presuppongono un uso comune, da cui lo scrittore si allontana, per conseguire effetti predeterminati, spesso polemici (in senso stilistico e insieme filosofico) nei confronti della contemporaneità.[14]

In particolare, l'imitazione a fini implicitamente satirici del modello della letteratura devozionale del Trecento (Cavalca e Passavanti) rappresenta un episodio importante dell'incontro-scontro che Leopardi giocò col purismo sul terreno della ricerca di una lingua moderna e insieme classica e antica per la prosa contemporanea; un'evidente presa di distanza, ma non un totale rigetto di quel trecentismo a cui Pietro Giordani in un primo momento avrebbe voluto che il giovane Giacomo si votasse.[15]

[14] Cfr. Sandra Covino, "*Operette morali*: la ricerca di una lingua per la prosa moderna e la componente dell'arcaismo", *Annali dell'Università per Stranieri di Perugia*, VII, pp. 61-99.

[15] Ecco il ritratto ideale del "perfetto scrittore d'Italia" che il letterato piacentino aveva tracciato nella nota lettera del 21 settembre 1817: "lo

Leopardi indubbiamente subì la suggestione naturalistica della lingua delle origini e inoltre condivise, ispirato da Giordani, la correlazione trecentisti-greci;[16] tuttavia non accolse mai completamente l'istanza antiretorica del purismo e soprattutto la distinzione tra parola e pensiero posta con forza dal Cesari.[17] Il giudizio nei confronti dell'erudito veronese resterà perciò inequivocabilmente negativo: "molta lettura e studio: nessuno ingegno da natura [...].

voglio ingegnosissimo, [...] di costumi innocentissimi; lo voglio innamorato d'ogni genere di bello; lo voglio di cuor pietoso, e d'animo alto e forte [...]. Lo voglio erudito, lo voglio dottissimo di greci e di latino [...]. Lo voglio innamorato del trecento; lo voglio persuaso che il solo scriver bello italiano può conseguirsi coll'unire lingua del trecento a stile greco" (*Epistolario*, I, p. 141). Va osservato però che a poco a poco anche Giordani percepirà l'angustia del trecentismo del p. Cesari; tuttavia, nonostante la consapevolezza della storicità del linguaggio e del nesso tra lingua, società e cultura, Giordani non riuscirà a coniugare in maniera soddisfacente la duplice esigenza di un ritorno alla natura e di un adeguamento al progresso (cfr. Sebastiano Timpanaro, "Il Giordani e la questione della lingua", ora in *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, pp.178, 188, 204, 208-15; v. pure in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, dello stesso Timpanaro, l'ultima parte del saggio "Le idee di Pietro Giordani", pp. 110-17, e le indicazioni sul primo purismo leopardiano, anteriore all'influsso dell'amico, pp. 380-87).

[16] V. ad esempio *Zibaldone* 957: "per tutte queste ragioni si trova una evidentissima e somma affinità fra l'andamento greco e l'italiano, massime del più puro italiano, e più nativo e vero, cioè in quello del trecento". (L'indicazione numerica in questa come nelle nelle citazioni successive si riferisce alle pagine dell'autografo).

[17] Nella "Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana" si legge: "Il fatto nostro è di lingua, non di erudizione, non d'eloquenza, nè d'altre prove d'ingegno. Tutte codeste cose furono grandi nel cinquecento, in cui le scienze e l'arti più belle crebbero ad altissimo onore: ma la nettezza, la natia grazia, la purità ingenua, il nitor singolar della lingua, dopo il trecento non parve più" (A. Cesari, *Opuscoli linguistici e letterari*, p. 150). Pertanto non appare del tutto convincente il tentativo di chi in passato ha cercato di attenuare i termini del dissidio leopardiano nei confronti del purismo, sostenendo che le ragioni ideali ed estetiche del "trecentismo" del p. Cesari "rimangono pressoché immutate nelle formulazioni critiche del Leopardi" (Francesco Tateo, "Da Cesari a Leopardi. Note sul significato del purismo nel primo Ottocento", in *La cultura letteraria italiana dell'Ottocento*, p. 55). In generale sul purismo rinvio sinteticamente ai saggi raccolti in Maurizio Vitale, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, pp. 3-37, 39-66, 67-115, 507-24, 525-39 e a L. Serianni, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*.

Aridità, sterilità, nudità e deserto universalmente" (*Zibaldone* 4249).

Ma torniamo al *Martirio*. Lo spoglio linguistico, di cui riferirò i risultati analitici (che qui non ci sarebbe il tempo di esporre) in un saggio in corso di preparazione, ha preso in esame i tratti che nell'Ottocento venivano avvertiti come decisivi per una caratterizzazione in senso arcaico, ma si è soffermato in particolare sulla sintassi del testo (tematizzazioni, cambi di progetto, *che* polivalente, commistione tra discorso indiretto e discorso diretto, tipologie ellittiche di coesione, ecc.). L'abilità di Leopardi si rivela infatti soprattutto nel settore linguistico della testualità, ben più difficile da imitare che non il lessico o le forme della morfologia verbale obsolete, quindi facilmente riconoscibili e riproducibili. All'interno dell'ampia documentazione raccolta spigolerò, dunque, a fini puramente esemplificativi, alcuni dati di particolare interesse.[18]

2. L'arcaismo linguistico: tratti fono-morfologici e lessicali

2.1

Sul versante della fonetica, dovevano essere percepiti come spie dell'antichità del testo, anche da parte di fruitori non specialisti, l'esito velare con intacco palatale (tipico del fiorentino antico, Boccaccio compreso) di **-GL- secondario intervocalico**, adottato in *vegghiava* VI.20.20;[19] la variante, con consonante epentetica, del nome proprio ***Pagolo*** X.32.13 e XII.37.2; l'allotropo toscano, antico e popolare, ***angioli*** I.9.14, V.18.8, XV.44.5, XVII.50.13; la forma ***sanza*** VI.19.9, VIII.27.12, IX.30.3, X.31.1, XV.43.7;[20] il

[18] L'edizione utilizzata è la *princeps*: *Martirio de' santi Padri del monte Sinaie dell'eremo di Raitucompostoda Ammonio monaco, Volgarizzamentofatto nel buon secolodella nostra lingua* non mai stampato, edito dallo Stella nel 1826. Le indicazioni numeriche accanto alle citazioni si riferiscono ai capitoli, alle pagine e alle righe in cui sono reperibili.

[19] L'esito palatale moderno (*vegliava*) è frutto, com'è noto, di un ipercorrettismo quattrocentesco: cfr. Arrigo Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946 - 1976)*, I, pp. 24-25 e 213-21.

[20] Alla cui origine c'è la tendenza del fiorentino due-trecentesco all'evoluzione di *en*>*an* in alcune parole (es.: *denaro*> *danaro*; *senese*>*sanese*; ecc.): cfr. A. Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, pp. 53-57.

cosiddetto **dittongamento spontaneo dopo cons.+r** (dove il monottongo è un'innovazione affermatasi a partire dal fiorentino argenteo[21]): *truovino* XIII.40.8, *prieghi* XVII.52.22; **la palatalizzazione del nesso -NG- davanti a vocale anteriore e del nesso -NI+ voc.-** (*vegnente* III.13.21, *piagneva* X.32.7, *strignendo* XIV.42.22, ecc.), a fronte della netta prevalenza delle varianti non palatali nell'uso moderno, già a partire dal Settecento;[22] ecc.

Sul versante della morfologia, saltavano agli occhi forme toscane antiche, come ***vidde*** VII.24.1-2 e VII.25.9; *viddi* XIV.41.3; *providdono* IX.31.10; ***missono*** II.11.5 e IX.30.16;[23] **il perfetto con desinenza originaria** di 3a plur.: *montaro* III.12.6 (per *montarono*);[24] **le varianti di origine meridionale del verbo *avere*** (tipiche della poesia, ma non prive di attestazioni nella prosa antica): *aggio* XI.36.17 e *aggiate* VII.26.4 e VIII.29.3; il **congiuntivo *deaci*** (*ci dia*) XVIII.55.6, preziosamente anticheggiante e boccacciano.[25] Per non parlare dei due tratti della morfologia verbale sui quali Leopardi insiste di più, infarcendone la prosa del *Martirio* in modo veramente massiccio, fino al limite dell'involontaria autodenuncia della pseudografia:

– **la desinenza *-ono***, che è utilizzata praticamente senza eccezioni per i perfetti forti, il congiuntivo imperfetto e il condizionale:[26]

[21] Cfr. Paola Manni, "Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco", in *Studi di grammatica italiana*, § 1, e A. Castellani, *Saggi di linguistica*, I, pp. 18-24.

[22] Cfr. L. Serianni, "Le varianti fonomorfologiche dei *Promessi sposi* 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco", in *Studi linguistici italiani*, XII, poi in *Saggi di storia linguistica italiana*, 167-71; M. Vitale, *La lingua della prosa di Giacomo Leopardi: le "Operette morali"*, p. 37.

[23] *Missi* per *misi* al perf. ind., dell'antico pisano e lucchese, si ritrova a Firenze fin dalla prima metà del Trecento (cfr. P. Manni, "Ricerche", § 17).

[24] Su cui v. A. Castellani, *Nuovi testi*, pp. 146-56, e Giovanni Nencioni "Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal sec. XIII al XVI" [1953-1954], ora in *Saggi di lingua antica e moderna*, p. 14.

[25] Com'è noto, le forme *dea* e *stea* saranno soppiantate, nel fiorentino argenteo, da *dia* e *stia*, poi passati nell'italiano moderno (cfr. Manni, "Ricerche", § 19; Castellani, *Nuovi testi*, pp. 72-75 e Castellani, *Saggi*, I, pp. 25-26).

[26] Questa desinenza, dalla fine del XIII sec., in fiorentino si alterna nei perfetti forti alla uscita originaria in *-ero* (attraendo anche le terze persone plurali del condizionale e del congiuntivo imperfetto), ma dallo

uccisono II.10.6-7, *presono* II.11.21, *vennono* IV.16.6, *dissono* VIII.28.8, *stettono* IX.30.12, *puosono* IX.30.18, *feciono* XI.36.7, ecc.; *sostentassono* I.9.22, *uccidessono* II.11.7, *curassono* V.18.9, *avessono* V.18.11-12, *dovessono* XV.44.16, ecc.; *sarebbono* VI.22.6;

– **la *u* tematica in tutta la coniugazione del cong. imperf. del verbo *essere***: *fussi fatto* I.8.15-16, *fusse stato ucciso* III.12.6, *fusse trovato* III.12.13, *fussono feriti* III.12.18, ecc.

Come ha osservato Serianni, proprio l'assenza di oscillazione morfologica tra le forme in *-ero* e quelle in *-ono*, normale invece nei testi antichi, rappresenta una delle poche spie che potevano far insorgere dei sospetti sull'autenticità del falso leopardiano, almeno da un punto di vista strettamente linguistico.[27] Lo stesso dicasi per la regolarità della *u* tonica nelle forme segnalate del verbo *essere*. Infatti i tipi *fusti* per *fosti*, *fussi* per *fossi*, ecc., di origine toscano occidentale, non solo si diffondono a Firenze a partire dall'ultimo quarto del secolo (risultano dunque un po' precoci nel *Martirio*), ma normalmente si alternano nei manoscritti alla varianti originarie, confermando il generale polimorfismo della lingua antica.[28]

Per quanto riguarda le altre parti del discorso, aspetto sicuramente anticheggiante rivestiva, già nel primo Ottocento, la variante palatale del pronome di terza persona plurale *elli* ("*egli* erano a vedere angioli" I.9.14; "*egli* erano venuti a morte" III.12.11; "*egli* erano stati uccisi" IV.15-16; ecc.): all'epoca si poteva considerare un ricercato arcaismo; tanto è vero che Leopardi, nell'edizione napoletana delle *Operette morali*, elimina del tutto le sporadiche occorrenze di ***egli* plurale**, ancora riscontrabili nei manoscritti e nelle prime stampe, mentre sostanzialmente conserva le varianti di tradizione letteraria *ei* ed *eglino*.[29] Tra i pronomi personali obliqui, un arcaismo altrettanto forte doveva apparire **l'uso di *ne*, in alternanza con *ci*, per la prima persona plurale**, come nel toscano letterario più antico[30] ("E giunti là

spartiacque della codificazione grammaticale cinquecentesca perde progressivamente terreno a favore della forma più antica. Cfr. G. Nencioni, "Un caso di polimorfia".

[27] Cfr. L. Serianni, *Italiano antico*, pp. 697 e 700.

[28] Cfr. P: Manni, "Ricerche", § 20.

[29] Cfr. M. Vitale, *La lingua della prosa*, pp. 65-66.

[30] Cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, § 460, con esempi dalla *Commedia* e dal *Canzoniere* petrarchesco.

dove noi eravamo, poco mancò che non *ne* uccidessono" II.11.5-7; "E a noi che eravamo in su quello navilio, dissono: Toglietene su, e portatene a Clisma" VIII.28.13-16; "Recane qua la tua roba" XII.38.24; ecc.).

2.2

Accanto a queste forme che, se si esclude la desinenza *-ono* (di cui nelle scritture ottocentesche emerge ancora qualche relitto al condizionale), risultavano senza dubbio arcaiche, Leopardi ricorre anche a caratteri di origine antica, ma non del tutto usciti fuori dell'uso o del tutto estranei al suo normale idioletto. Nel *Martirio* però tali caratteri si addensano con una sistematicità, assente nelle altre prose, che fa la differenza e risulta chiaramente finalizzata alla patinatura arcaizzante che l'autore si proponeva. Per necessità di sintesi, mi soffermo solo su due aspetti sintattici che rientrano in questa tipologia: la posposizione e l'unione al verbo dei clitici pronominali e il mancato accordo del participio passato.

L'equilibrato ricorso all'**enclisi del pronome personale atono**, presente nelle *Operette morali* e in generale nelle scritture sette-ottocentesche (specie di orientamento classicista e purista), nel *Martirio* diviene una modalità ripetuta in maniera –oserei dire– esasperata, non tanto perché si manifesta anche al di fuori delle condizioni previste nei testi antichi,[31] quanto per l'altissima frequenza delle occorrenze. La lista è lunga; mi limito a riportare solo qualcuno dei casi meno probabili in antico:

[31] In italiano antico, a parte un gran numero di casi in cui era possibile l'alternativa della proclisi, si aveva obbligo di enclisi: (a) all'inizio del periodo (o di proposizione principale asindetica) e, con sistematicità via via minore, (b) dopo la congiunzione *e*, dopo la congiunzione *ma*, (c) all'inizio della reggente, quando questa era posposta alla subordinata. A partire dal Quattrocento l'enclisi, che, per la verità, soprattutto nei casi b e c, era una tendenza piuttosto che una legge ferrea, venne rispettata sempre meno e se ne perse soprattutto da parte degli scrittori non toscani il sentimento delle ragioni grammaticali che la regolavano (ragioni che solo la filologia scientifica degli ultimi decenni dell'Ottocento ha cominciato a ricostruire e che costituiscono ancora oggi oggetto di studio e di approfondimento). Di qui il prevalere nei secoli successivi di criteri stilistici e l'abuso che degli affissi pronominali si cominciò a fare, proprio mentre si credeva così di imitare la lingua antica. Inevitabile dunque che su questo punto perfino Leopardi si sbagliasse e peccasse per eccesso. In un recente studio sulla legge Tobler-Mussafia è

Ora esso *cibavasi* di pochi datteri e beeva acqua, e 'l vestimento *facevasi* di quella buccia delle palme VI.20.10-15;
Adunque nel tempo di Quaresima *fugli* menato uno demoniaco VI.21.8-10;
E noi *raccogliemmoci* dentro alla chiesa IX.30.5; E poiché lungamente *ebbonlo martoriato* e fattone beffe, a nulla riuscendo, *trassongli* a mezzo il capo uno fendente di spada XII.38-39;
e quello sacro capo partito in due, *rivesciossi* di qua e di là XII.39.4-6;
Orione niuna piaga aveva, imperciocché il Barbaro *menógli* colla spada XVI.48.14-15;
Sono anche certe altre cose a noi addivenute, le quali io *racconterovvi* partitamente XVII.52-53; ecc.

Un altro espediente sintattico a cui Leopardi ricorre massicciamente per patinare d'antico il suo falso sono **i costrutti participiali del tipo *veduto la bellezza***.[32] Questo genere di participi assoluti, che si discosta dal tipo normale con accordo, era largamente presente nella lingua letteraria fin dai primi secoli ed è attestato, sia pure in forme minoritarie e stilisticamente sostenute, anche in italiano moderno. Nel *Martirio* però l'autore lo adotta quasi sistematicamente, tendendo, come di consueto, a eliminare l'alternanza con le forme più usuali e meno caratterizzanti in senso arcaico:[33]

E fatto orazione I.8.22;
e recitato le ore notturne I.9.9;

stato osservato: "nel [...] volgarizzamento, in cui il Leopardi si propone di contraffare la lingua del '300, l'enclisi è non di rado usata dove i Trecentisti [...] avrebbero adoperata la proclisi, o solo straordinariamente avrebbero posposto il pronome" (Antonio Rollo, "Considerazioni sulla legge Tobler-Mussafia", p. 6-7).

[32] Su cui v. Stanko +kerlj, "Costrutti participiali del tipo *veduto la bellezza*", *Italia dialettale*, VIII, pp. 117-78.

[33] Nelle scritture antiche originali invece non mancano casi in cui participi invariabili si alternano con participi accordati perfino all'interno dello stesso periodo, come nel seguente esempio: "perduto Bologna e vinta per lui", segnalato da Domizia Trolli, "La lingua di Giovanni Morelli", *Studi di grammatica italiana*, II, p. 137.

lasciato le armi e i cammelli II.11.22-23;
fatto le esequie III.12.19;
considerato la grande moltitudine di loro opere V.18.17-18;
ma lasciato pure tutte le altre VII.23.7-8;
E passato sei anni VII.25.7;
steso le mani e i piedi VII.26.22-23;
preso terra IX.30. 9-10;
legato i marinari IX.30.14;
predato le donne e i fanciulli IX.31.11-12; ecc.

Nelle *Operette morali* si registrano solo quattro esempi di participio assoluto non concordato, dei quali due nella *Storia del genere umano*, cioè nel testo in cui l'aulicità e la tensione compositiva sono più alte allo scopo di addensare l'aura di antichissimo mito che avvolge la particolare filosofia della storia espressavi da Leopardi.[34]

Comuni anche nelle *Operette morali*, invece, le costruzioni gerundiali e participiali, ivi compreso il gerundio assoluto con soggetto proprio, che spesso è costituito da un pronome personale, come nel seguente esempio, inammissibile nella sintassi dell'italiano moderno:

> E noi sbigottiti di quello grande miracolo faccendo orazione a Dio che menassene a salvamento di quella fortuna, avvenne che ancora i Barbari [...] cotale spavento presono che e' [...] tutti a un tratto si fuggirono II.11.16-24.

2.3

Per quanto riguarda il lessico, rimando alle osservazioni di Serianni, che cita alcuni **due-trecentismi** puri e mette in evidenza la frequenza degli **alterati** (*celluzza* I.7.1; *cellina* VI.21.8; *fiumicini* V.17.22; *casuccia* VII.23.15; *tonacella* XII.38.19; *miserello* XIII.39.1; *pocolino* XV.44.18; *pecorelle* XVII.50.1; ecc.), in cui confluisce, oltre al personale gusto leopardiano, l'intento mimetico e insieme parodico della letteratura devozionale e dell'omiletica, con la sua carica di espressività orale.[35]

[34] Cfr. Emilio Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi, studi di stilistica storica*, pp. 118, 121 e M. Vitale, *La lingua della prosa*, pp. 134-35.

[35] Cfr. L. Serianni, "Italiano antico", pp. 697-98.

Va rilevata però anche l'iterazione delle **dittologie** (*sì disumanato e sviscerato uomo* III.13.2-3; *la sua ismodata penitenzia e macerazione della carne* VII.22-23; *lamentando e piagnendo forte* XVII.49.6-7; ecc.) e delle strutture parallelistiche e binarie (in misura minore, a tre e a quattro membri), procedimento tipicamente cavalchiano.[36]

All'intento di riprodurre sintagmi diffusi nei volgarizzamenti e nella prosa d'epoca sono probabilmente da riportare anche le **perifrasi analitiche** (verbo di contenuto semantico generico + sostantivo che funge da oggetto o da complemento[37]), spesso preferite alle forme verbali sintetiche: *faccendo orazione* II.11.17; *prendere affanno* X.34.5; *dettono cominciamento* XIII.40.17-18; ecc.

3. La prospettiva testuale

3.1

La competenza e la sensibilità linguistica di Leopardi non si limitano, comunque, alla selezione del lessico e delle varianti fono-morfologiche più arcaiche e obsolete, perciò più adeguate ai fini mimetici che egli si proponeva.[38] La migliore prova di sé infatti il falsario la offre sul piano sintattico e testuale, cioè nella dislocazione di quelle forme e nell'organizzazione del periodo e dell'intero testo. Per esaminare questo aspetto, però, è necessario nel falso leopardiano, come negli scritti medievali autentici,

[36] Roberto Salsano (in *Il volgarizzamento cavalchiano della "Vita beati Antonii abbatis"*, p. 51) ha osservato come Cavalca crei qualcosa di nuovo rispetto al testo latino delle *Vitae Patrum* "esprimendo, attraverso l'andamento parallelo amplificante delle dittologie [...] con un'accentuazione di particolari in latino più scialbamente enunciati, la propria spiritualità mistica, celestiale e patetica". Cfr. pure Marcello Ciccuto, "Nota introduttiva" a D. Cavalca, "Esempi", in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a c. di G. Varanini e G. Baldassarri, p. 16; e Carlo Delcorno, "Introduzione" a D. Cavalca, *Cinque vite di eremiti*, p. 52.

[37] Cfr. Claudio Giovanardi e Adriana Pelo, "La coesione testuale nella *Nuova cronica* di Giovanni Villani", in *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di M. Dardano e P. Trifone, p. 79.

[38] Nei casi in cui la verosimiglianza storica autorizzava la scelta di due forme concorrenti –l'una di uso solo arcaico ma pur sempre semanticamente perspicua, l'altra normale anche nell'Ottocento– il Leopardi ha optato sempre per la prima possibilità, come quella più redditizia ai fini dell'effetto di finto antico ch'egli si proponeva di raggiungere" (L.

superare i limiti dell'analisi frasale e spostare l'attenzione dal piano dei rapporti grammaticali al piano dei rapporti tra i contenuti informativi.[39]

In questo modo è possibile cogliere tutta una serie di fenomeni che questo riuscito esperimento di contraffazione linguistica condivide con le prose dei primi secoli, cioè di un periodo anteriore alla fissazione normativa dell'italiano letterario, codificata da Pietro Bembo. In passato tali fenomeni negli scrittori del Due-Trecento venivano classificati come irregolarità sintattiche dovute al fattore "imperizia" o a "dimenticanza"; in realtà essi si possono più utilmente studiare, ricorrendo alle "moderne tecniche di analisi dei testi parlati" e ai principi della teoria dell'enunciazione.[40] Pur con gli ovvi distinguo dovuti alle diverse situazioni comunicative nelle quali i testi antichi sono stati prodotti, non v'è dubbio infatti che talune manifestazioni caratteristiche della "grammatica" del parlato odierno (segmentazione della frase; tendenza alla dislocazione degli elementi marcati; asimmetrie varie nella pianificazione del discorso; incerto discrimine tra paratassi e ipotassi; ripetizione di vocaboli e formule di collegamento; concordanze *ad sensum*; assenza di marche formali che segnalino il passaggio tra narrazione e discorso e tra discorso indiretto e discorso diretto; ecc.) ricorrano, con diverse modalità, anche in stadi di lingua che non avevano ancora sperimentato il consolidamento della norma imposto nel Cinquecento dalla censura razionalizzante dei grammatici, e che non conoscevano la "concezione prospettica del periodo portata dal Rinascimento".[41]

Leopardi insomma non si limita a fare il verso alla letteratura devozionale e a infarcire il suo finto volgarizzamento di forme

Serianni, "Italiano antico", p. 700). V. quanto si è detto sopra a proposito della mancata alternanza dei perfetti in *-ono* con quelli in *-ero*.

[39] Cfr. Marcella Bertuccelli Papi "Il costrutto *il quale avendo* nel *Novelliere* del Sercambi: cliché sintattico o modo di organizzazione testuale?", in *Storia dell'italiano e forme dell'italianizzazione*. Atti del XXIII Congresso della SLI, Trento-Rovereto, 18-20 maggio 1989, pp. 246-48.

[40] Cfr. Maurizio Dardano, "Note sulla prosa antica", in *La sintassi dell'italiano letterario*, pp. 21 e 34.

[41] La citazione risale a Ghino Ghinassi, "Casi di *paraipotassi relativa* in italiano antico", *Studi di grammatica italiana*, I, p. 59. Tra gli studi che per primi hanno sottolineato come le tendenze del parlato odierno e del cosiddetto italiano popolare abbiano alle spalle una "diacronia di lungo

anticheggianti, ma riesce a riprodurre un aspetto "enciclopedico" e profondo dell'italiano antico, in particolare della cosiddetta prosa media,[42] al quale però non può considerarsi estranea neppure la lingua del campione della prosa d'arte trecentesca, cioè Giovanni Boccaccio.[43] Conseguentemente possiamo giudicare una prova decisiva delle notevoli capacità mimetiche dell'autore del *Martirio* proprio l'emergere, accanto a strutture latineggianti e boccacciane (in senso letterariamente ricercato),[44] di fenomeni tipici dell'oralità, o meglio appartenenti a fasi della storia linguistica in cui il discrimine tra oralità e scrittura non si era ancora fissato. In questa sede, come ho già detto, non posso fornire che qualche assaggio.

intervallo", v. Rosanna Sornicola, "Il parlato: fra diacronia e sincronia", in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di G. Holtus ed E. Radtke, p. 11; Francesco Sabatini, "L'*italiano dell'uso medio*: una realtà tra le varietà linguistiche italiane", *ibidem*, p. 155 e 178; G. Nencioni, "Costanza dell'antico nel parlato moderno", in *Saggi di lingua*, pp. 281-99. Per la documentazione e le percentuali statistiche sulla persistenza di alcuni tratti dell' "italiano dell'uso medio" nella tradizione scritta della nostra lingua dalle origini al XVIII sec. è d'obbligo il rinvio a Paolo D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta nella lingua italiana*.

[42] La definizione di "prosa media" risale a M. Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, pp. 10 ss. Con questa formula lo studioso faceva riferimento (distinguendole, "non soltanto rispetto alla prosa d'arte, che ha nel retoricizzamento la sua prassi, ma anche rispetto alla prosa giuridico-politica costruita secondo le norme dei dettatori") alla narrativa del Duecento e ad altre scritture storiche e documentarie dell'epoca caratterizzate dalla "prossimità alla lingua parlata", dal "prevalere della linearità paratattica", dalla "brevità dei periodi", dalle "frequenti battute dialogiche", ecc. Tale ideale stilistico sarebbe stato continuato nel Trecento soprattutto dalla *Cronica* di Dino Compagni e dalla novellistica di Franco Sacchetti.

[43] Anche nel *Decameron* infatti "frequenti e ben note manifestazioni dell'ordine artificiale (dai costrutti latineggianti col verbo in posizione finale al sapiente ricorso alle clausole ritmiche) coesistono con fenomeni sintattici di segno opposto, governati cioè da regole tutt'altro che rigide, sensibili alle ragioni dell'espressività e anteriori, talvolta si direbbe, al filtro che di solito si interpone nel passaggio dal parlato allo scritto" (Alfredo Stussi, "Lingua", in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, p. 211).

[44] Penso ai casi, per la verità poco numerosi, di **acc. con inf.**, cioè alle infinitive con soggetto proprio: "e veduto *ciò niente valere*" XIV.42.12-13, "e veduto *essere rami*" XV.45.2; alla **posposizione in clausola dell'elemento verbale di modo finito nelle subordinate**, in particolare nella

3.2

Cominciamo dall'ordine marcato e in particolare da quelle forme di segmentazione linguistica, considerate tipiche del parlato, che vengono comunemente definite **dislocazioni tematiche**.[45] Mi sembra rilevante che i casi più numerosi risultino le anticipazioni di un'intera frase rispetto al verbo reggente con relativa ripresa pronominale e le anticipazioni di "costituenti non adiacenti al verbo" ed "espansi con una frase relativa"; tipologie indicate da D'Achille come "senz'altro maggioritarie all'interno delle **dislocazioni a sinistra** (DS) delle epoche più antiche":[46]

> ma il modo come egli erano venuti a morte, niuno fu che ridire lo potesse III12.10-12;

sequenza di marca ben boccacciana infinito-clitico-verbo: "niuno fu che *ridire lo potesse*" III.12.11-12, "che a voi male *si convegna*" X.34.7, "imperciocchè il signore Iddio gradevolmente nel suo regno *raccéttavi*" X.34.8-11; alla **tmesi e precessione del participio rispetto al suo ausiliare**: "e *adorato* che io gli *ebbi* I.8.10, "E *ragunati* che *furono* i corpi di tutti loro in un medesimo luogo" XVII.51.5-7, "E *detto* che noi gli *avemmo* ogni cosa XVIII.53.1-2; oltre ai **costrutti participiali e gerundiali**, modellati sull'ablativo assoluto, sui participi congiunti greci e latini o sul *cum* narrativo, di cui è infarcito tutto il testo del falso leopardiano.

[45] Sulla dislocazione nell'italiano contemporaneo e sulle strutture *topic-comment*, v. R. Sornicola, *Sul parlato*, pp. 127-41; Ead., "L'italiano parlato: un'altra grammatica", in *La lingua italiana in movimento*, p. 88; Gaetano Berruto, "*Dislocazione a sinistra* e *grammatica* dell'italiano parlato", in *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie ed applicazioni descrittive*. Atti del XVII Congresso Internazionale di Studi, Urbino, 11-13 settembre 1983, a cura di A.Franchi De Bellis e L.M. Savoia, pp. 59-82; dello stesso, "La dislocazione a destra in italiano", in *Tema-Rema in italiano*, a cura di H. Stammerjohann, pp. 55-69. In generale su "L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate" v. Paola Benincà, Giampaolo Salvi, Laura Frison, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, I, pp. 115-225. Sulle censure dei grammatici cinquecenteschi rispetto ai fenomeni di dislocazione tematica, condannati spesso come pleonasmi o anacoluti, v. P. D'Achille, "I fenomeni di *tematizzazione* di fronte alla codificazione cinquecentesca", in *Storia dell'italiano e forme dell'italianizzazione*, pp. 283-293.

[46] P. D'Achille, *Sintassi del parlato*, p. 125. Struttura analoga (*quello* + *sost.* + *che* o *il quale*) compare di frequente nel *Decameron*: "Quello che i maggiori medici del mondo non hanno potuto nè saputo, una giovane femina come il potrebbe sapere?" (cfr.A. Stussi, "Lingua", p. 211, con numerosi altri esempi).

> niuna cosa era la quale e' dimandasse a Dio, che e' non la impetrasse VI.19.10-12;
> Il perchè voi non mi aggiate veduto, sasselo Iddio VII.26.4-5; ecc.

Particolarmente interessante il seguente tipo di DS con **estrazione dell'oggetto dalla subordinata**, ben rappresentato tra l'altro anche nel *Decameron*:[47]

> E maravigliossi l'Abate Gelasio come *il vecchio* entrando e uscendo, niuno *l'*avesse veduto VII.26.10-12.

3.3

Altro fenomeno considerato tipico della sintassi del parlato è il cosiddetto ***che* polivalente**.[48] I casi in cui ha valore temporale sono tollerati dalle stesse grammatiche normative e risultano perciò poco significativi. Più interessanti gli esempi di *che* "esplicativo" e "aggiuntivo" (introduttore cioè di frase completiva con valore semantico vago, più spesso eventivo-esplicativo-consecutivo), a proposito del quale Rosanna Sornicola ha sottolineato, a suo tempo, le convergenze tra italiano antico e italiano parlato moderno in merito soprattutto alla transizione tendenziale tra subordinazione e coordinazione:[49]

> faccendo orazione a Dio *che* menassene a salvamento II.11.17-18;
> Oimè *che* io non sono bastato a fare che questo vecchio si parta dalla regola sua pure uno momento di tempo VI.21.18-20;
> e non si rimasono *che* e' non ebbono lasciato parte del suo corpo che fusse ignuda XI.37.8-10; ecc.

[47] A. Stussi, *ibidem*, riporta questo e altri esempi: "tentò l'uscio se aprir lo potesse".

[48] Tra i vari studi v. Tatiana Alisova, "Relative limitative e relative esplicative nell'italiano popolare", in *Studi di filologia italiana*, XXIII, pp. 306; Manlio Cortellazzo, *Lineamenti d'italiano popolare*, pp. 93-98; R. Sornicola, *Sul parlato*, pp. 61-74; G. Berruto, "Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica?", in *Gesprochenes Italienisch*, pp. 131-32; e in prospettiva storica P. D'Achille, *Sintassi del parlato*, pp. 205-60.

[49] Cfr. R. Sornicola, "Il parlato: fra diacronia e sincronia", pp. 10-11.

Segnalo anche la presenza di un ***che* relativo indeclinato**, secondo una modalità molto frequente nella lingua dei primi secoli, cioè con l'antecedente (di solito un pronome dimostrativo) retto dalla stessa preposizione che occorrerebbe per il complemento rappresentato dal *che*:[50]

> E di quale di loro *che* io volessi fare menzione, sì maggiori opere potrei dire di quelle che io abbia detto VII.23.5-8.

3.4

A proposito del **pronome relativo**, notevole, mi sembra, la sua utilizzazione in funzione di coesivo testuale generico. Leopardi riproduce uno dei tratti tipici nella distribuzione funzionale del relativo nella prosa trecentesca, cioè la condizione di non **adiacenza al suo antecedente**, "posizione in cui *il quale* diventa sinonimo dei pronomi possessivi, dimostrativi o personali"[51] (come, ad esempio, nel passo "*quello garzonetto* [...] tutto *lo* minuzzarono; *il quale* rideva" XIV.42-43). Diversi anni fa, già Ghino Ghinassi, nel cit. saggio sulla "paraipotassi relativa", documentò ampiamente l'esistenza in antico di un legame periodale di tipo, non ipotattico, ma coordinativo-dimostrativo, attuato tramite il relativo e modellato sull'uso classico della *coniunctio relativa*.[52]

[50] Cfr. Franca Ageno, "Particolarità nell'uso antico del relativo", *Lingua Nostra*, XVII, p. 6.

[51] Cfr. l'ampia analisi di T. Alisova, "Studi di sintassi italiana. I. Forme di subordinazione relativa nell'italiano antico (secoli XIII-XV)", in *Studi di filologia italiana*, XXV, pp. 240-50 e, in una prospettiva testuale, M. Bertuccelli Papi, "Il costrutto *il quale avendo*", p. 237.

[52] V. pure le considerazioni di Cesare Segre (*Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, p. 211 e n. 140) sull'abuso che la prosa del Duecento fa di questo "facile e usitato mezzo di coordinazione". Il fenomeno però non avrebbe un'origine intellettualistica: "la libera alternanza di *il quale* con *e questo*, resa possibile dall'incertezza di confini formali tra proposizione subordinata e proposizione indipendente, ci dimostra che il segno libresco *il quale* si sovrappone alle forme di legame sintattico proprie del parlato" (T. Alisova, "Studi di sintassi italiana", p. 241). Secondo la studiosa russa, infatti, i costrutti relativi, o meglio le particolarità della lingua scritta antica, rappresentano "uno degli esempi più indicativi di divergenza tra forme popolari e forme letterarie nella lingua moderna, da un lato, e di coincidenza parziale delle forme popolari moderne con quelle della lingua antica, dall'altro" (*ibidem*, p. 225).

Tuttavia solo adottando la prospettiva testuale si chiarisce la **funzione tematizzante assolta dal relativo** sul piano dello svolgimento delle informazioni. Tale funzione consiste "nella ripresa, indipendente dall'analisi sintattica, di un segmento informativo anticipato nella frase principale ed espanso o 'esplicato' in una struttura frasale che da essa dipende sul piano della dinamica comunicativa".[53]

Ciò spiega alcuni anacoluti rintracciabili nel falso leopardiano, dove è chiara l'indipendenza di *il quale* da relazioni morfosintattiche specifiche e il suo ruolo di coesivo generico che assicura semplicemente la progressione tematica:

> Così adunque *i santi Martiri* [...] passarono di questo secolo; e ora godono in cielo insieme cogli Angioli: *i quali Santi*, pognamo che avessono il corpo in terra, neentemeno ogni loro pensiero e conversazione si fu pure nel cielo, nulla curando di loro corpo XVII.50.9-17.

Interessanti anche i seguenti esempi; il relativo infatti richiama e topicalizza addirittura l'aggettivo possessivo, sentito come equivalente a 'io' sul piano della funzionalità comunicativa:

> O signore Giesù Cristo, esaudisci la *mia* orazione, *il quale* amai e seguitai te infino dall'ora del mio nascimento III.14-15;
> Ascoltate il *mio* parlare, Padri e fratelli, *il quale* mi sono peccatore e minimo di tutti X.32.15-17.

Una manifestazione del prevalere della semantica sulla sintassi può considerarsi anche l'**accordo ad sensum**, come nel seguente esempio:

[53] M. Bertuccelli Papi, "Dalla sintassi del discorso alla sintassi frasale: *che* (*ché*) e *perché* nella prosa toscana del Due-Trecento", in *Sintassi storica*, Atti del XXX Congresso internazionale della SLI, Pavia, 26-28 settembre 1996, a cura di P. Ramat ed E. Roma, p. 252 (nel saggio si parla di *che* ma la cosa vale anche per *il quale*) eCfr. della stessa Bertuccelli, "*Che* nella prosa toscana del Due-Trecento", in *La sintassi dell'italiano letterario*, pp.59-62. Sempre Alisova (in "Studi di sintassi italiana", p. 236) aveva già evidenziato casi in cui "il riferimento al concetto nominale espresso nella prima proposizione diventa puramente semantico".

egli ebbe recato alla fede di Cristo quasi tutta la *gente* che sta in sui confini degl'Ismaeliti della terra di Faran. La quale veggendo i segni e miracoli [...], credeva in Giesù Cristo e *venuti* alla santa Chiesa cattolica, *ricevevano* l'acqua del santo battesimo VI.19-20.

3.5

Tornando allo scarso discrimine tra oralità e scrittura che caratterizza i testi antichi, si può dire che Leopardi ne simuli un aspetto rilevante, quale la limitata **pianificazione del discorso**, attraverso incongruenze di tipo grammaticale:

a quello cacciavano tutta la spada nel ventre per insino alla manica, e ritraggevan*la con esso* tutte le interiora appiccate alla punta XIII.40-41 (ridondanza pronominale);

e iterazioni o *gap* informativi:[54]

Appresso a questo, venendo l'Abate Gelasio, il quale era suo discepolo, *come e' no 'l trovò, e cercato molto e non trovandolo*, con grande sconforto stettesi nella cella del santo vecchio VII.25.2-6;

La qual cosa veggendo noi di sopra il castello, demmo gloria a Dio [...], e scesi giù della torre, cercando quale e dove fusse stato ucciso, montaro i nomi de' Padri morti di quella sciagura infino a trentotto III.12.1-8 (qui oltre al cambio di progetto sintattico, si configura una specie di ellissi semantica; manca cioè un intuibile passaggio logico del tipo *contammo i cadaveri e...*).

Ben più appariscenti però sono i casi di **mescolanza tra discorso indiretto e discorso diretto** (significativamente presenti in antico in scrittori "popolari" come Giovanni Morelli[55]):

Adunque esso incominciò a raccontare e disse *come* egli non *è* grande spazio di tempo che *io* dimorava nell'eremo, con ciò sia cosa che e' *potrà* essere da poi che *io venni quivi*

[54] Cfr. R. Sornicola, *Sul parlato*, p. 74.
[55] Cfr. D.Trolli, "La lingua", p. 143.

ad abitare, circa di vent'anni, dove che alcuni erano i quali infino da quaranta e cinquanta e sessanta anni addietro, stavano nel predetto ermo V.16-17;

immatenente venne fuori allo incontro de' Barbari, gridando e dicendo *come sono io* quello che *voi cercate* XII.37-38;

dissono ***che** una mano di Blemmi in sulla piaggia di là, fatto émpito, avevano tenuto uno cotale navilio, il quale era da Ela e stava in un porto della predetta piaggia. E quelli Blemmi volevano passare a Clisma. E **a noi che eravamo** in su quello navilio, dissono: Toglietene su, e portatene a Clisma, e niuno di **voi** non ammazzaremo. E tanto **promettemmo** loro di fare: e **aspettavamo** il dì che e' traesse vento di Noto, che **noi dovessimo** sciorre la nave dal porto. Ma in questo mezzo **noi due** di nottetempo, la buona mercè di Dio, **siamo potuti** fuggire dalle mani de' Barbari; e così **vegnamo** e **annunziamovi** che **v'aggiate** cura per questi pochi dì e **guardiate** le anime **vostre**, che forse i Barbari, passando di queste parti, non iscorressono qua, e tutti **voi** non uccidessono. E loro numero si è nel torno di trecento* VIII.28-29.

Il corsivo in questo passo è nel testo e serve a delimitare le parole pronunciate dai due fuggitivi che avvisano i padri del Monte Raitu dell'imminente arrivo dei barbari. Si comincia con chiare marche del discorso indiretto: congiunzione dichiarativa, tempi e persone del verbo, ecc. Ma poi si passa bruscamente, senza nessun demarcatore esplicito, al discorso diretto di cui rappresentano segnali inequivocabili la prima persona plurale e il voi deittico.

Per spiegare veramente questi "cambi di progetto" (e quindi l'imitazione fattane da Leopardi) è necessario chiamare in causa considerazioni di tipo pragmalinguistico. Il fenomeno che stiamo esaminando, infatti, è certo favorito dal "sistema di resa grafica presente negli antichi testimoni (che ignorano la moderna punteggiatura e la stessa delimitazione formale del discorso diretto)".[56] Tuttavia risale a cause più profonde, in particolare al legame del segno con la situazione soggettiva, legame tipico dell'oralità, ma che si mantiene nelle scritture dei semicolti o nei

[56] M. Dardano, "Note sulla prosa antica", p. 23.

testi risalenti a fasi della storia linguistica prive di una tradizione letterario-normativa consolidata alle spalle, come quelli duecenteschi.

3.6

Frequenti sono inoltre nel *Martirio* le formule fatiche, l'incidenza dei deittici e di un'altra modalità di coesione che la prosa media delle origini condivide con il parlato, cioè la ripetizione a breve distanza delle stesse parole o sintagmi, che a volte assume i connotati di un procedimento più elaborato, la ricorrenza parziale, ottenuta mediante vocaboli che riprendono la stessa base lessicale dell'attacco.[57] Eccone un esempio:

> *Ora*, Padre; e come quegli ebbe *orato*, ricevettelo con grande allegrezza; e abbracciatisi l'uno coll'altro, *baciaronosi* del *bacio* santo: e disse il vecchio: Bene hai fatto [...] che la *orazione* m'hai dimandato VII.25.13-18.

L'effetto di prosa "legata", creato dall'iterazione di vocaboli e di formule di passaggio, è sostenuto anche dal ricorso, più frequente che nella lingua moderna, ai dimostrativi, che mettono in primo piano il rapporto con il contesto comunicativo. In taluni casi la coesione supera abbondantemente il confine periodale ed è garantita dalla continuità intuitivo-argomentativa del *topic* piuttosto che da una coerente articolazione sintattica.

Credo, comunque, che i fenomeni esaminati siano sufficienti a provare la capacità di Leopardi di riprodurre impressionisticamente un tratto profondo della prosa antica, cioè il "prevalere dei significati e delle situazioni sulla compagine delle strutture espositive".[58]

Conclusioni

Anche se il più grande poeta del nostro Ottocento non aveva certo studiato la linguistica testuale, "impressionisticamente" non

[57] Cfr. Robert-Alain De Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, p. 64.

[58] M. Dardano, *Studi sulla prosa antica*, p. 229.

vuol dire inconsapevolmente. Alla luce dell'analisi che abbiamo condotto fin qui, assume un particolare rilievo un brano dello *Zibaldone* in cui il consueto accostamento tra greco e italiano antico, più precisamente tra i primi scrittori greci e i trecentisti, è condotto sulla base dell'assenza di precedenti linguistici e normativi maturi e sulle conseguenti "aberrazioni loro dalla dialettica e dall'ordine ragionato". Nel Trecento, "secolo d'ignoranza", anche gli scrittori che conoscevano "passabilmente" il latino e che lo scrivevano con "passabile regolatezza, erano sregolatissimi in italiano, per incapacità di applicar quelle regole a questa lingua, che tutto dì *favellavano sregolatamente*". Quelli che non conoscevano il latino e "non pretendevano di scrivere se non per bisogno", cioè a fini pratici, abbondavano ancora di più di "*sragionamenti*, e di *disordini* grammaticali d'ogni sorta" (*Zibaldone* 2579-2580). Il nesso tra il "favellare" delle origini, ovvero la lingua parlata, e le forme "sregolate" dell'espressione scritta era dunque ben chiaro alla coscienza linguistica leopardiana.

Ricapitolando, se sono parecchi gli arcaismi del *Martirio* che affiorano, sia pure con minore densità e sistematicità, nelle *Operette morali*, specie in un testo come la "Storia del genere umano", dove sono favoriti da un'esigenza di coerenza interna tra contenuti e discorso (v. qui, § 3.1),[59] sul piano della sintassi e]dell'organizzazione testuale, nel falso trecentesco Leopardi simula un "numero" sostanzialmente estraneo alle altre sue prose e in particolare lontano dall'equilibrata architettura del periodo cinquecentesco che domina nelle *Operette morali*.[60] Il XVI secolo è definito sin dalle

[59] Tra le modalità di accostamento all'antico, si possono citare la prevalenza della *i* in protonia, la forma palatalizzata (*gli* < *li*) del pronome plurale maschile diretto, le preposizioni doppie e le congiunzioni auliche, l'uso di *esso* con funzione di aggettivo rafforzativo, la diatesi media del verbo, i participi assoluti senza accordo, la tendenza all'ellissi delle parole vuote, il moderato ricorso all'enclisi pronominale libera e ad aulicismi lessicali., ecc. (cfr. S. Covino, "*Operette morali*: la ricerca d'una lingua", pp. 74-84, 90-91, 94-97).

[60] Cfr. Riccardo Tesi, "Pluralità di stile e sintassi del periodo nelle *Operette morali* di Giacomo Leopardi", *Lingua nostra*, L pp. 9-10, e LI pp. 43-44, che segnala la permanenza di qualche piccolo relitto della costruzione periodale antica solo nella "Storia del genere umano", come un caso di passaggio, brusco e non segnalato, da discorso indiretto a diretto. A questo proposito però M. Marti ("'Storia del genere umano': dal discorso indiretto al discorso diretto", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXII, pp. 272-75) ha chiamato in causa non i trecentisti, bensì il precedente dell'amato Bartoli e degli storiografi greci, non alieni ai salti di *oratio*.

prime pagine dello *Zibaldone* vero "colmo della nostra letteratura" (1-2).[61] Depurato di quei difetti di oscurità, di eccessiva lunghezza e artificio retorico-figurale che Leopardi stesso riscontrava nella prosa di stampo boccacciano-bembesco (cfr. *Zibaldone* 690-695), il Cinquecento rappresentava per lui un imprescindibile punto di riferimento nella storia della lingua italiana, in quanto forniva esempi di moderna eleganza formale, di razionale scansione argomentativa e di quella poliedricità stilistica che poteva esorcizzare la sciatteria della prosa contemporanea giornalistica e francesizzante (dall'andamento impersonale e spezzato, eccessivamente geometrico ed inelegante), in cui si riflettevano lo sciocco trionfalismo, le viltà, le mistificazioni e l'egoismo della società contemporanea.[62]

[61] Il Cinquecento è per Leopardi "il vero e solo secolo aureo della nostra lingua e della nostra letteratura", non solo per la fioritura di una gamma di stili e di registri espressivi senza pari nelle altre lingue europee, ma anche per lo sviluppo di una dimensione sovraregionale e culturalmente non provinciale della comunicazione (v. le sezioni "Il Trecento", "Il Cinquecento", "La formazione della lingua" in G. Leopardi, *La varietà delle lingue: pensieri sul linguaggio, lo stile e la cultura italiana*, a cura di S. Gensini, con la collaborazione di A. Prato, pp. 149-85). I trecentisti invece, se si escludono i tre grandi, sono considerati "quasi tutti uomini da poco e ignorantissimi" (*Zibaldone* 693). Non a caso nella *Crestomazia italiana della prosa*, messa a punto da Leopardi tra l'autunno del 1826 e l'estate del 1827, gli scrittori più rappresentati sono cinquecentisti: il corregionale Caro, il Castiglione, il Tasso, il Gelli filosofo, il Della Casa epistolografo, a cui si affiancano i secentisti Daniello Bartoli e Galileo Galilei, e pochi autori del Settecento, come Francesco Maria Zanotti e Alessandro Verri. Nel libro insomma vengono accolti maestri di sensibilità, di gusto, di conoscenza, di filosofia, oltre che di lingua e di stile, e il Trecento è quasi del tutto assente: è rappresentato infatti solo da un breve passo sulla cortesia tratto dal *Convivio*, da un brano della lettera in volgare del Boccaccio a Pino de' Rossi e da un pezzetto proprio delle *Vite* del Cavalca (Cfr. G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, e la ristampa del saggio introduttivo di Giulio Bollati, *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di G. Panizza).

[62] La centralità dell'opzione cinquecentesca nella ricerca leopardiana di una lingua per la prosa moderna è esemplarmente illustrata nel cit. saggio di Bollati; ma v. pure Mario Martelli, "Leopardi e la prosa cinquecentesca", in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati 13-16 settembre 1976, pp. 261-90.

In altri termini, se l'irregolarità della testualità due-trecentesca non era utilizzabile per la costruzione di un discorso che fosse insieme elaborato e lineare, dotato di chiarezza ma anche di un impasto retorico tale da destare sentimenti vigorosi, il ricorso a un moderato arcaismo lessicale, fonologico e morfosintattico appariva invece un espediente adeguato per ottenere, tramite la *variatio*, quel carattere "peregrino" che poteva contribuire alla difesa della tenuta stilistica, obiettivo fondamentale per lo stesso sviluppo umano e civile della nazione.[63]

Al di là degli intenti critici e satirici perseguiti con la mimesi dell'italiano antico, Leopardi rifiuta l'azzeramento dell'eredità linguistica del passato proprio perché cerca di mettere a punto una moderna prosa filosofica, capace di esprimere scelte ideologiche decisive e controcorrente nei confronti della contemporaneità, ma ugualmente lontana dalle affettazioni archeologiche ingenuamente e anacronisticamente riproposte dal purismo ottocentesco.

Bibliografia

AGENO, Franca, "Particolarità nell'uso antico del relativo", *Lingua nostra*, XVII, 1956, pp. 4-7.

ALISOVA, Tatiana, "Relative limitative e relative esplicative nell'italiano popolare", *Studi di Filologia Italiana*, XXIII, 1965, pp. 299-333.

[63] Marco Manotta, in *Leopardi la retorica e lo stile*, ha ben evidenziato il rapporto tra la complessa sensibilità stilistica leopardiana e l'ideale formativo della retorica classica, ideale aggiornato e rafforzato dal sensismo settecentesco con la sua consapevolezza del ruolo essenziale del linguaggio nel processo conoscitivo e nella formazione stessa del pensiero: "Il rapporto del segno con l'idea, arbitrario da un punto di vista logico e ontologico, diviene motivato dal punto di vista della prassi comunicativa e della storia dei suoi utenti, perché il segno non è più l'etichetta indifferente al concetto che veicola, ma la forma storicamente necessaria in cui questo si rende riconoscibile. Ecco allora che lo stile, diventato argomento di ricerca psicologica e gnoseologica, può tornare a rivendicare quell'originaria funzione formativa, *paideutica*, in cui consisteva il fine più nobile promosso dagli studi di retorica nell'età classica, ed essere di nuovo incaricato di un progetto di rinnovamento dell'uomo e della società" (p. 38).

ALISOVA, Tatiana, "Studi di sintassi italiana. I. Forme di subordinazione relativa nell'italiano antico (secoli XIII-XV)", *Studi di Filologia Italiana*, XXV, 1967, pp. 223-313.

BENINCÀ, Paola, Giampaolo SALVI, Laura FRISON, "L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate" in Lorenzo RENZI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*. Bologna, Il Mulino, 1988, vol. I., pp. 115-225.

BERRUTO, Gaetano, "Dislocazione a sinistra e grammatica dell'italiano parlato", in A. FRANCHI DE BELLIS e L. M. SAVOIA, a cura di, *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie ed applicazioni descrittive*, Atti del XVII Congresso Internazionale di Studi, Urbino, 11-13 settembre 1983. Roma, Bulzoni, 1985, pp. 59-82.

BERRUTO, Gaetano, "Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica?", in G. HOLTUS ed E. RADTKE, a cura di, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen, Narr, 1985, pp. 120-153.

BERRUTO, Gaetano, "La dislocazione a destra in italiano", in H. STAMMERJOHANN, a cura di, *Tema-Rema in italiano*. Tübingen, Narr, 1986, pp. 55-69.

BERTUCCELLI PAPI, Marcella, "Il costrutto *il quale avendo* nel *Novelliere* del Sercambi: cliché sintattico o modo di organizzazione testuale?", in *Storia dell'italiano e forme dell'italianizzazione*. Atti del XXIII Congresso della SLI, Trento-Rovereto, 18-20 maggio 1989. Roma, Bulzoni, 1990, pp. 231-249.

BERTUCCELLI PAPI, Marcella, "*Che* nella prosa toscana del Due-Trecento", in M. DARDANO e P. TRIFONE, a cura di, *La sintassi dell'italiano letterario*. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 51-66.

BERTUCCELLI PAPI, Marcella, "Dalla sintassi del discorso alla sintassi frasale: *che* (*ché*) e *perché* nella prosa toscana del Due-Trecento", in P. RAMAT ed E. ROMA, a cura di, *Sintassi storica*. Atti del XXX Congresso internazionale della SLI, Pavia, 26-28 settembre 1996. Roma, Bulzoni, 1998, pp. 247-266.

BIGI, Emilio, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

BOLLATI, Giulio, *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di G. Panizza. Torino, Bollati Boringhieri, 1998 [ristampa del saggio introduttivo a Giacomo LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*. Torino, Einaudi, 1968].

BRUNI, Francesco, "Introduzione" a *L'italiano nelle regioni. Storia della lingua italiana*. Milano, Garzanti, 1996, vol. I, pp. 68-73.

CASTELLANI, Arrigo, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*. Firenze, Sansoni, 1952.

CASTELLANI, Arrigo, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946 - 1976)*, III voll. Roma, Salerno, 1980.

CAVALCA, Domenico, *Volgarizzamento delle Vite de' Santi Padri*, secondo l'edizione di Firenze anno MDCCXXXI a cura di Antonio Cesari. Verona, Ramanzini, 1799.

CESARI, Antonio, *Bellezze della "Commedia" di Dante Alighieri. Paradiso*.Verona, Libanti, 1826.

CESARI, Antonio, *Opuscoli linguistici e letterari*, a cura di G. Guidetti. Reggio Emilia, presso il compilatore, 1907.

CICCUTO, Marcello, "Nota introduttiva" a Domenico CAVALCA, "*Esempi*", in G. VARANINI e G. BALDASSARRI, a cura di, *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*. Roma, Salerno, 1993. pp. 3-17.

CORTELLAZZO, Manlio, *Lineamenti d'italiano popolare*. Pisa, Pacini, 1962².

COVINO, Sandra, "*Operette morali*: la ricerca di una lingua per la prosa moderna e la componente dell'arcaismo", *Annali dell'Università per Stranieri di Perugia*, n. s., VII, 1999, pp. 61-99.

D'ACHILLE, Paolo, "I fenomeni di *tematizzazione* di fronte alla codificazione cinquecentesca", in *Storia dell'italiano e forme dell'italianizzazione*, Atti del XXIII Congresso della SLI, Trento-Rovereto, 18-20 maggio 1989. Roma, Bulzoni, 1990, pp. 283-293.

D'ACHILLE, Paolo, *Sintassi del parlato e tradizione scritta nella lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990.

DARDANO, Maurizio, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*. Roma, Bulzoni, 1969.

DARDANO, Maurizio, *Studi sulla prosa antica*. Napoli, Morano, 1992.

DARDANO, Maurizio, "Note sulla prosa antica", in M. DARDANO e P. TRIFONE, a cura di, *La sintassi dell'italiano letterari O*. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 9-50.

Dizionario Biografico degli Italiani (*DBI*). Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960.

DE BEAUGRANDE, Robert-Alain e Wolfgang Ulrich DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*. Bologna, Il Mulino, 1994 [1981].

DELCORNO, Carlo, "Introduzione" a Domenico CAVALCA, *Cinque vite di eremiti*. Venezia, Marsilio, 1992, pp. 11 -71.

[FANFANI, Pietro], *Relazione del viaggio d'Arrigo VII in Italia di Niccolò vescovo di Botrintò, volgarizzata nel secolo XIV dal notaio ser Bonacosa da Pistoia*, per cura di F. Bonaini, *Archivio Storico Italiano*, Appendice n. 18, t. IV, Firenze, Viesseux, 1847, pp. 63-160.

[GARGALLO, Tommaso], *Il palatino d'Ungheria. Novella d'antico codice ora per la prima volta pubblicata*. Firenze, Piatti, 1823.

GHIDETTI, Enrico, "Capuana, Luigi", *s.v.* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIX. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976.

GHINASSI, Ghino, "Casi di *paraipotassi relativa* in italiano antico", *Studi di Grammatica Italiana*, I, 1971, pp. 45-60.

GIOVANARDI, Claudio, e Adriana PELO, "La coesione testuale nella *Nuova cronica* di Giovanni Villani", in Maurizio DARDANO e Pietro TRIFONE, a cura di, *La sintassi dell'italiano letterario*. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 67-138.

GORNI, Guglielmo, *Il Dante perduto*. Torino, Einaudi, 1993.

[LEOPARDI, Giacomo], *Martirio de' santi Padri del monte Sinai e dell'eremo di Raitu composto da Ammonio monaco Volgarizzamento fatto nel buon secolo della nostra lingua* non mai stampato. Milano, Antonio Fortunato Stella e Figli, 1826.

LEOPARDI, Giacomo, *Crestomazia italiana. La prosa*. Torino, Einaudi, 1968.

LEOPARDI, Giacomo, *Operette morali*. Edizione critica a cura di O. Besomi. Milano, Mondadori, 1979.

LEOPARDI, Giacomo, *Zibaldone*, 3 voll., a cura di R. Damiani. Milano, Mondadori, 1997.

LEOPARDI, Giacomo, *Epistolario*, 2 voll., a cura di F. Brioschi e P. Landi. Torino, Bollati Boringhieri, 1998

LEOPARDI, Giacomo, *La varietà delle lingue: pensieri sul linguaggio, lo stile e la cultura italiana*, a cura di S. Gensini, con la collaborazione di A. Prato. Firenze, La Nuova Italia, 1998.

[LEOPARDI, Giacomo], *Tutte le opere*, a cura di L. Felici. CD-Rom Leopardi, Roma, LEXIS Progetti Editoriali, 1998.

MANNI, Paola, "Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco", *Studi di grammatica* italiana, VIII, 1979, pp. 117-71.

MANOTTA, Marco, *Leopardi la retorica e lo stile*. Firenze, Accademia della Crusca, 1998.

MARTELLI, Mario, "Leopardi e la prosa cinquecentesca", in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 13-16 settembre 1976. Firenze, Olschki, 1978, pp. 261-90.

MARTI, Mario, "Leopardi e il Due-Trecento", in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1976. Firenze, Olschki, 1978, pp. 15-37.

MARTI, Mario, "'Storia del genere umano': dal discorso indiretto al discorso diretto", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXII, 1985, pp. 272-75.

NENCIONI, Giovanni, "Costanza dell'antico nel parlato moderno", in *Gli italiani parlati. Sondaggi sopra la lingua di oggi*. Firenze, Accademia della Crusca, 1987, pp. 7-25 (poi in Nencioni, *Saggi di lingua*, pp. 281-99).

NENCIONI, Giovanni, "Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal sec. XIII al XVI" [1953-1954]; ora in *Saggi di lingua antica e moderna*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 11-188.

ROHLFS, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. 3 voll. Torino, Einaudi, 1966-1969.

ROLLO, Antonio, "Considerazioni sulla legge Tobler-Mussafia", *Studi di grammatica italiana*, XV, 1993, pp. 5-33.

SABATINI, Francesco, "L' *italiano dell'uso medio*: una realtà tra le varietà linguistiche italiane", in G. HOLTUS ed E. RADTKE, a cura di, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-84.

SALSANO, Roberto, *Il volgarizzamento cavalchiano della "Vita beati Antonii abbatis"*. Firenze, Le Monnier, 1972.

SEGRE, Cesare, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano, Feltrinelli, 1963.

SERIANNI, Luca, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*. Firenze, Accademia della Crusca, 1981.

SERIANNI, Luca, "Le varianti fonomorfologiche dei *Promessi sposi* 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco", *Studi linguistici italiani*, XII, 1986, pp. 1-63; poi in *Saggi di storia linguistica italiana*. Napoli, Morano, 1989, pp. 141-213.

SERIANNI, Luca, *Il primo Ottocento*. Bologna, Il Mulino, 1989.

SERIANNI, Luca, "La prosa", in L. SERIANNI e P. TRIFONE, a cura di, *Storia della lingua italiana*. Torino, Einaudi, 1993, vol. I, pp. 451-577.

SERIANNI, Luca, "Italiano antico, italiano anticheggiante", in P. CIPRIANO, P. DI GIOVINE, M. MANCINI, a cura di, *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*. Roma, Il Calamo, 1994, pp. 695-708.

ŠKERLJ, Stanko ,"Costrutti participiali del tipo *veduto la bellezza*", *Italia dialettale*, VIII, 1932, pp. 117-78.

SORNICOLA, Rosanna, *Sul parlato*. Bologna, Il Mulino, 1981.

SORNICOLA, Rosanna, "L'italiano parlato: un'altra grammatica", in *La lingua italiana in movimento*. Firenze, Accademia della Crusca, 1982, pp. 79-96

SORNICOLA, Rosanna, "Il parlato: fra diacronia e sincronia", in G. HOLTUS ed E. RADTKE, a cura di, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen, Narr, 1985, pp. 2-23.

STUSSI, Alfredo, "Lingua", in R. BRAGANTINI e P. M. FORNI, a cura di, *Lessico critico decameroniano*. Torino, Bollati-Boringhieri, 1995, pp. 192-221.

TATEO, Francesco, "Da Cesari a Leopardi. Note sul significato del purismo nel primo Ottocento", in *La cultura letteraria italiana dell'Ottocento*. Bari, De Donato, 1976, pp. 9-75

TESI, Riccardo, "Pluralità di stile e sintassi del periodo nelle *Operette morali* di Giacomo Leopardi", *Lingua nostra L*, 1989 pp. 33-56, 117-120; LI, 1990, pp. 9-13, 41-47.

TIMPANARO, Sebastiano, "Le idee di Pietro Giordani", in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa, Nistri-Lischi, 1969², pp. 41-117.

TIMPANARO, Sebastiano, "Il Giordani e la questione della lingua", in *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*. Pisa, Nistri-Lischi, 1980, pp. 147-223.

TROLLI, Domizia, "La lingua di Giovanni Morelli", *Studi di grammatica italiana*, II, 1972, pp. 51-153.

VILLA, Claudia, "Baudi di Vesme e le Carte d'Arborea: filologia e passioni nel Piemonte sabaudo", in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*. Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 606-27.

VITALE, Maurizio, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1986.

VITALE, Maurizio, *La lingua della prosa di Giacomo Leopardi: le "Operette morali"*. Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 37.

Marsilio de Padua y la concepción laica del Estado

MARÍA DEL CARMEN ROVIRA
Universidad Autónoma de México

Marsilio de Padua (1275/80-1342/43) es una figura sumamente interesante no sólo por su relación con la circunstancia en la que le tocó vivir, sino también por sus ideas políticas que lo sitúan como un precursor de muchos de los pensadores renacentistas e incluso modernos.

Perteneciente a una de las familias de notarios de Padua y representante de la burguesía paduana;[1] estudió medicina, leyes y filosofía dedicándose principalmente a la política. Al parecer, tuvo algún grado al interior de la clericatura. Realizó estudios en París, dio clases en la Facultad de Artes de dicha ciudad, llegando a ser rector de la Universidad de 1312 a 1313. Defensor de los derechos políticos del Emperador Luis de Baviera frente al papa Juan XXII, tuvo, por ello, que salir huyendo de Roma junto con Miguel de Cesena, General de la Orden Franciscana, Guillermo de Ockham, perteneciente también a dicha Orden, y Juan de Jandun o Janduno, refugiándose los cuatro en la corte de dicho emperador.

Marsilio estuvo influido por la corriente conocida como "averroismo latino", al interior de la cual se encontraba también Juan de Jandun. Este averroismo latino surgió en París en el siglo XIII, y consistía principalmente en el seguimiento que realizó un grupo de maestros de la Universidad de París, de la interpretación realizada por Averroes sobre algunas cuestiones filosóficas planteadas por Aristóteles. El problema central era el texto aristotélico, y el conflicto se presentó a propósito de la interpretación que Averroes realizó sobre dicho texto. Ahora bien, algunas proposiciones de esta interpretación eran incompatibles

[1] El mismo Marsili]o se autonombra "yo, hombre *antenóride* (paduano)". *El defensor de la paz*, Parte Primera, capítulo I, p. 7.

con la fe cristiana y con la interpretación de Aristóteles realizada por Tomás de Aquino. Estamos ante un momento crucial al interior de la filosofía medieval de la última época: ¿cuál de las dos interpretaciones del texto aristotélico era la adecuada? Dice Copleton a este respecto:

> Averroes pretendía dar la verdadera interpretación de Aristóteles y [...] esa interpretación contrastaba [...] con las creencias cristianas. Esto explica también la atención concedida a los filósofos islámicos por aquellos (particularmente, desde luego, Santo Tomás de Aquino) que veían en el sistema Aristotélico no solamente un valioso instrumento para la expresión dialéctica de la teología cristiana, sino también la verdadera filosofía, porque dichos pensadores tenían que poner de manifiesto que el aristotelismo no suponía necesariamente la interpretación que del mismo daban los musulmanes; tenían que disociarse de Averroes y distinguir su propio Aristotelismo.[2]

Algunas de las proposiciones de la interpretación averroista que chocaron con la filosofía escolástica cristiana fueron la afirmación que la materia es eterna, o sea la eternidad del mundo; la negación de la inmortalidad del alma; y la unidad del entendimiento agente, esto es la afirmación de que dicho entendimiento era una suprema inteligencia, la misma para todos los hombres, existiendo separada de ellos. Dicha inteligencia, eterna e inmutable, producía el conocimiento inteligible en las almas individuales.

El pensamiento cristiano no aceptó estas tesis; se conserva un opúsculo polémico del año de 1270, escrito por Tomás de Aquino, titulado *Sobre la unidad del entendimiento contra los averroistas de París*, dirigido contra Siger de Brabante (1235?-1281/84), clérigo y maestro en la Universidad de París y principal representante del averroismo latino. Pero quizá lo más importante del averroismo latino y lo que juzgó la Iglesia como más peligroso fue la separación entre el campo de la razón y el de la fe, o, lo que es lo mismo, entre la filosofía y la teología, separación que se deducía de la teoría de la "doble verdad", propuesta y defendida por dichos averroistas. Dicha teoría planteaba lo siguiente: "dos conclusiones

[2] F. Copleston, *Historia de la Filosofía*, vol. II, cap. XIX, p. 19 y ss.

contradictorias podían ser simultáneamente verdaderas: una para la razón y la filosofía, la otra para la fe y la religión".[3] Se daba así una oposición entre razón y fe que contrastaba con la síntesis que entre ambas había realizado y afirmado Santo Tomás. Es necesario advertir que el filósofo musulmán Averroes no fue el creador de la teoría de la doble verdad y nunca enunció nada semejante. Sin embargo, aun cuando buscaba la conciliación entre la razón y la fe, leyendo las páginas de su obra *Doctrina decisiva y fundamento de la concordia entre la ley religiosa* [la revelación] *y la sabiduría* [la filosofía], puede deducirse que le concedía a la filosofía una alto nivel de interpretación.

Los averroistas latinos, respondiendo a una profunda inquietud en cuanto a las relaciones entre la razón y la fe, entre lo filosófico y lo teológico, proclamaron la teoría de la doble verdad basándose en algunos planteamientos realizados por Averroes. Según Averroes,

> Las personas se dividen desde el punto de vista de la ley religiosa en tres clases. Una es la clase de personas que no son de ninguna manera hombres de interpretación. Son personas accesibles solamente a los argumentos oratorios y constituyen la gran masa [...] La segunda clase es la de los hombres de interpretación dialéctica. Son dialécticos por naturaleza solamente o por naturaleza y por hábito. Una tercera clase es la de los hombres de interpretación segura. Son hombres de demostración por naturaleza y por arte, quiero decir, el arte de la filosofía. Esta interpretación no debe ser expuesta a los hombres dialécticos y con mayor razón a los comunes y corrientes.[4]

[3] E. Gilson, *La Filosofía en la Edad Media*, p. 336. F. Copleston en su *Historia de la Filosofía*, vol. 2, ofrece el siguiente enunciado de la "teoría de la doble verdad": "... una cosa puede ser verdadera en filosofía, es decir, según la razón, y sin embargo su opuesta puede ser verdadera en teología, es decir, según la fe", p. 421; o bien puede decirse que "existen dos conclusiones sobre un determinado número de cuestiones [...] una que es la de la revelación [...] otra que es la de la filosofía y de la razón", p. 521.

[4] María del Carmen Rovira, ed., *Selección de lecturas. Historia de la Filosofía. Edad Media y Renacimiento*, p. 48. Traducción del texto de Averroes por Vera Yamuni..

Puede advertirse que, según Averroes, era el filósofo el hombre de demostración, el indicado, por lo mismo, para interpretar la ley religiosa. Si bien es cierto que Averroes escribió esto como crítica y solución a las distintas interpretaciones que sobre pasajes del *Corán* daban las distintas sectas religiosas musulmanas dando lugar a confusiones y herejías, también lo es que los averroistas latinos, basándose, precisamente, en las palabras de Averroes, separaron lo filosófico y lo religioso o al menos la interpretación filosófica de la interpretación religiosa, distinguiendo las dos conclusiones a las que podía llegarse en relación a una cuestión o problema.

Cabe señalar que aun cuando Siger de Brabante tuvo una postura sumamente prudente en relación a la disyuntiva entre razón y fe, y que la mayoría de los averroistas afirmaban que llegaban a ciertas conclusiones como filósofos, pero que como cristianos las rechazaban, las condenas al averroismo latino no se hicieron esperar. A fines del año de 1270, Esteban Tempier, obispo de París, condenó algunas tesis averroistas. Más tarde, en 1277, el papa Juan XXI (Pedro Hispano) mandó una bula de advertencia a los maestros de Artes de la Universidad de París, y el obispo Tempier, en el mismo año, volvió a condenar al movimiento averroista latino.

Sin embargo, a pesar de las condenas, este averroismo latino del siglo XIII cobró fuerzas en el siglo XIV; Juan de Jandun fue uno de sus más connotados representantes, así como Marsilio de Padua. Marsilio aplicó al campo de lo político la teoría averroista latina de la separación entre razón y fe, realizando, teóricamente, la separación entre el poder laico y el poder religioso, entre el poder civil y la Iglesia, que él juzgaba necesaria para la paz; separa estos dos planos sin menoscabo de su fe católica, como él mismo lo afirma.

Marsilio terminó de escribir su libro *El defensor de la paz* el 24 de junio de 1324; él mismo nos lo hace saber en la última página: "Se acabó este *Defensor* el 24 de junio en la festividad del Bautista de 1324. Loor y gloria a ti Cristo".[5] Dicha obra aparece dedicada al emperador Luis de Baviera:

[5] Según Maurice de Wulf en su *Historia de la Filosofía medieval*, vol. III, p. 129, el *Defensor de la paz* es obra que se debe únicamente a Marsilio y en su redacción no colaboró Juan de Jandun. Asimismo, George H. Sabine en su *Historia de la teoría política*, p. 219, respecto a este mismo texto afirma que "... los editores recientes de la obra, sin negar la colaboración de los dos escritores, afirman decididamente la unidad de autor tanto por razones de estilo como por lo acabado de la estructura del libro". Por el contrario, F. Copleston, en *op. cit.* vol. III, p. 167, afirma que Marsilio "... trabajó en el *Defensor pacis* en colaboración con su amigo Juan de Jandun".

> ... yo, hombre antenóride [...] por amor a la verdad y su propagación, por el fervor de la caridad para con la patria y con los hermanos, por compasión y remedio de los oprimidos, para disuadir a los opresores con enmienda de su error [...] y mirándote a ti como singular ministro de Dios que ha de llevar esta obra al término que ella espera obtener [...] para ti, inclitísimo Luis, emperador de romanos, a quien por la antigüedad de la sangre [...] heroica condición y preclara virtud se le ha impuesto [...] un celo de extirpar las herejías, de defender la católica verdad [...] contra los vicios [...] puse por escrito la suma de las reflexiones que siguen, después de un tiempo de diligente y atenta investigación, pensando que de ellas se seguiría alguna ayuda a tu vigilante majestad.[6]

Sin embargo, es necesario puntualizar desde un principio que a Marsilio no le preocupaban los problemas de la sociedad y política alemana, sino que su preocupación principal eran los problemas político-religiosos de Italia, debidos, principalmente, al poder y a las inmoralidades del papado. Es por ello que advertimos en Marsilio, en muchas de las páginas de su obra, un antecedente de las teorías políticas que más tarde enunciara Maquiavelo, y que nos inclinamos a afirmar la influencia de Marsilio en el florentino.

Marsilio, confiando en el análisis de crítica religiosa y política que realiza en su libro, afirma:

> ... en él se tratan y se explican las principales causas por las que se conserva y se da existencia a la paz civil o tranquilidad, y aquéllas también por las cuales la opuesta contienda nace, se impide y se suprime.[7]

[6] Marsilio de Padua, *El defensor de la paz*, p. 7.

[7] *Ibid.*, Parte Tercera, cap. III, p. 541.

Señala entre estas "principales causas" por las que se da la paz, la necesidad de la existencia de un poder civil representado por el príncipe, que mande a la multitud; la importancia del legislador humano, la necesidad del Concilio al interior de Iglesia para analizar y controlar las decisiones del papa, concluyendo que

> Las decretales o decretos del pontífice romano y de cualquiera otros pontífices, colegial o individualmente dictados, *sin la concesión del legislador humano o del concilio general, no obligan a nadie a culpa ni a pena temporal ni espiritual.*[8]

Ahora bien, aquella "causa" por la que se produce la intranquilidad y la discordia en las ciudades y en los reinos es, según Marsilio, el desmedido poder que sobre los asuntos de carácter civil se ha adjudicado el papado. Acepta Marsilio la autoridad espiritual concedida por Dios a los mandatarios de la Iglesia, pero no la que posteriormente se adjudicaron ellos mismos para ejercer el poder sobre los reyes y los reinos:

> Esta opinión, pues, de algunos obispos romanos, la indebida y quizá perversa apetencia del principado, que afirman debérseles, según dicen, de la plenitud de potestad a ellos conferida por Cristo, es la causa singular, aquella que dijimos ser el origen de la intranquilidad o discordia en la ciudad o el reino [...] con su influjo nefasto por largo tiempo atormentó al reino itálico y alejó de él y aleja a la continua tranquilidad o la paz [...] Porque no le pertenece al obispo romano, ni a otro obispo, sacerdote o cualquier otro ministro sagrado, en cuanto tales, el cargo de gobierno coactivo sobre cualquier persona particular de cualquier condición que sea.[9]

Marsilio tuvo siempre la confianza de que su libro ayudaría a lograr la paz y la deseada justicia, se siente defensor de ellas, expresándolo así en este mismo capítulo XIX de la primera parte,

[8] *Ibid.*, Parte Tercera, cap. II, p. 535. El subrayado es nuestro.

[9] *Ibid.*, Parte Primera, cap. XIX, p. 115. Una censura pontificia condenó las opiniones dadas por Marsilio en esta obra. "Marsilio y Juan [de Jandun] fueron denunciados como 'hijos de perdición y frutos de maldición'". F. Copleston, *op. cit.*, vol. III, p. 167.

donde recuerda unas palabras de Cicerón en *De los deberes*: "Dos géneros hay de injusticia: el de aquellos que la cometen, y de aquellos que, pudiendo, no apartan la injusticia de quienes la padecen"; en relación a las cuales comenta: "Y para que al menos no me llame yo a mí mismo injusto [...] me propongo, primero con la doctrina, y luego consiguientemente con la obra exterior a mí posible, arrojar esta peste de los hermanos fieles de Cristo". Se refiere, como él mismo afirma, a "algunos obispos romanos y sus cómplices".[10]

Nos hemos limitado a señalar algunas de las críticas de Marsilio al poder del papa. Asimismo, es interesante exponer algunas de sus opiniones sobre el origen de la sociedad, la naturaleza del poder civil, el derecho natural y la importancia de la ley humana. En relación a estos temas, Marsilio fue un innovador que se adelantó, como ya hemos dicho, al pensamiento renacentista, y que ante el tradicionalismo medieval dominante se nos presenta como un crítico no sólo representante de la tendencia averroista, sino –y esto es lo más importante según nuestro parecer– como seguidor de algunos de los lineamientos señalados ya a finales del Medioevo por los occamistas, llamados entonces "los modernos", principalmente en la importancia que concede al derecho positivo.

En primera instancia y siguiendo a Aristóteles, plantea el origen natural de toda sociedad o comunidad civil: los hombres descubrieron por su razón y experiencia aquello que los conduciría a vivir bien y procuraron realizarlo en una práctica política. En esta práctica tiene una gran importancia el poder civil: sin él es imposible una sociedad bien organizada que haga feliz al hombre. Marsilio, en su momento, fue quizá el primero en tener una idea precisa del "poder civil", completamente separado de cualquier consideración de carácter religioso. Tomando como base y referencia la *Política* de Aristóteles, realiza un minucioso análisis de los elementos que conforman la sociedad civil. En cuanto a la existencia de un poder civil laico, que viene a ser tal y como él lo plantea, el antecedente ideológico del Estado renacentista, Marsilio afirma con toda precisión: "... el gobernante es constituido señor de todo lo que hay en la comunidad"; sin embargo, añade que el gobierno debe realizarse conforme a la voluntad de los

[10] *Ibid.*, Parte Primera, cap. XIX, p. 122.

súbditos, y ellos deben elegir al monarca. En este punto señala la diferencia entre el gobierno electivo y el no electivo, concluyendo que los gobiernos no electivos "gobiernan a súbditos menos voluntarios y los rigen con leyes menos políticas [...] Los electivos gobiernan con más conformidad de los súbditos y los rigen con leyes más políticas, atentas al bien común [...] De lo que aparece claro [...] que el modo de gobierno electivo aventaja al no electivo". Aconseja al gobernante: "Prudencia política, provista de fuerza coactiva".[11] Tres cualidades debería tener el depositario del poder de gobernar: amor a la comunidad, capacidad para gobernar, virtud y justicia.

Pasemos al análisis de las opiniones de Marsilio en relación al derecho natural y a la ley. Conviene que, en primer lugar, recordemos concisamente lo que la tradición medieval, y como representante principal de ella, Santo Tomás de Aquino, decía al respecto. El Aquinatense en el *Tratado de la ley*, I-II, Q. 91, a. 1, 2 y 3, menciona la existencia de cuatro leyes: ley eterna, ley natural, ley humana y ley divina. La *ley eterna* y la *natural*, con ésta relacionada, son las primeras de que trata: todo el universo está gobernado por la razón de Dios, y esta razón tiene carácter de ley, "y ya que la razón divina no concibe nada en el tiempo, sino sólo en la eternidad [...] de ahí se sigue que hemos de llamar eterna a dicha ley". Todas las cosas participan de la ley eterna, y la criatura racional "la lleva impresa en sus inclinaciones [...] De ahí que el hombre participa de la razón eterna [...] De ahí resulta claro que la *ley natural* no es otra cosa sino la participación de la ley eterna en la creatura racional".[12]

Derivando de lo anterior, Santo Tomás concibe el derecho natural como dependiente de la ley eterna y de la ley natural, esto es, en última instancia, dependiente de la razón divina; y es así como concluye que el derecho natural "tiene una naturaleza inmutable y por lo tanto es igual siempre y en todas partes".[13] De estas leyes generales derivan las particulares, las *leyes humanas*: "a partir de los preceptos de la ley natural, que son los principios comunes e indemostrables, la razón humana ha de proceder a obtener leyes particulares. Y estas determinaciones particulares [...] se llaman

[11] *Ibid.*, Parte Primera, cap. IX, p. 34 y ss.
[12] Tomás de Aquino, "Sobre la esencia de la ley", I-II, Q. 91, a. 1
[13] *Ibid.*, II-II, Q. 57, a. 2.

leyes humanas", las cuales en su conjunto vienen a conformar el derecho positivo. Al respecto dice Santo Tomás: "toda ley humana en tanto es ley se deriva de la ley natural. Mas si en algún caso una ley se contrapone a la ley natural, ya no es ley, sino corrupción de la ley".[14] En cuanto al *derecho natural*, nos dice el Aquinatense: "*el derecho o lo justo* es aquello que se ejecuta por otro según una cierta norma de equidad [...] por la naturaleza misma de la cosa [...] y entonces se llama *derecho natural* [y] cuando una cosa es adecuada [...] a otra por un mutuo acuerdo o por contrato [...] o bien cuando la ordena el gobernante [...] en este [...] caso se llama *derecho positivo*".[15]

Marsilio, como dijimos, se opone a esta tradición medieval, y partiendo de una interpretación naturalista de Aristóteles despoja al derecho natural de consideraciones de carácter metafísico. Afirma que el derecho humano se divide en derecho natural y derecho civil:

> Y se dice *derecho natural* [...] lo establecido por el legislador, en lo que casi todos convienen, por considerarlo como honesto y digno de observarse, tal es *verbi gratia* que se ha de rendir culto a Dios, honrar a los padres [...] que a nadie hay que hacer injusticia [...] las cuales cosas, aunque dependen de la institución humana, por traslación se dicen *derecho natural*, porque de idéntico modo son tenidas en todas las naciones tales cosas por lícitas y sus opuestos por ilícitos, tal como las acciones de las causas naturales, desprovistas de intención, se com-portan de igual modo en todas partes, *como el fuego, que igual arde aquí que en los Persas*.[16]

Al afirmar que el derecho natural es lo establecido por el legislador y que se observa en todas partes, comparándolo, en cierto modo, con los fenómenos naturales, siempre idénticos, Marsilio no le concede, como Tomás, una naturaleza inmutable por sí mismo y por su relación con la ley eterna, sino que plantea en relación a su acaecer y observancia un determinismo naturalista. Como puede advertirse, Marsilio separa el derecho natural de

[14] *Ibid.*, I-II, Q. 95.
[15] *Ibid.*, II-II, Q. 57, a. 2.
[16] Marsilio de Padua,, *El defensor de la paz*, Parte Segunda, cap. XII, p. 238.

toda causa divina e incluso no lo hace dependiente de la razón del hombre; más bien lo relaciona con la experiencia social e histórica:

> Porque muchas cosas son conformes con el dictamen de la recta razón que sin embargo, *no aparecen a todos como por sí evidentes*, ni son consiguientemente como tales, sostenidas, y de hecho no son tenidas como honestas por todas las Naciones.

Y pasando a relacionar la ley divina con la ley humana puntualiza la separación entre ambas:

> Así, también, hay, de acuerdo con la ley divina, ciertos preceptos, prohibiciones y permisiones que no son tomados como tales por la ley humana [...] Y de ahí también que cosas que son ilícitas, según la ley humana, no lo son según la ley divina y viceversa [...].[17]

Por último, nos parece necesario señalar que al tratar el tema de lo bueno y lo justo en relación con la ley positiva, Marsilio cae en un cierto relativismo que ameritaría un estudio a parte, amplio y profundo. Su posición en este problema que tiene por lo demás una proyección tan importante incluso en nuestros días y circunstancias históricas, nos resulta sumamente interesante. Transcribiendo a Aristóteles cita Marsilio:

> Lo bueno y lo justo, de lo que la ciencia civil trata, son de condición tan diversa y voluble *que parece que sólo existen por ley y no por naturaleza*.

En relación a lo cual comenta:

> ... es decir, porque los hombres quieren establecerlo así, y no porque la misma naturaleza de esos asuntos prácticos lo haya así determinado, que esto sea justo, aquello injusto.[18]

[17] *Ibid.*, p. 239. Todos los subrayados son nuestros.
[18] Primera Parte, cap. XIV, p. 68.

En última instancia, según Marsilio, "lo bueno" y "lo justo" no son ni valen por sí mismos, sino que dependen de la experiencia, "de las regiones y de los tiempos", esto es, del hombre entendido no en su naturaleza esencial, sino en su naturaleza histórica. Por lo mismo la ley depende de los hombres, y su naturaleza no pertenece a un espacio puramente *intelectual* sino más bien aparece cercana a un *voluntarismo*.

A pesar de las influencias que se descubren en él, averroismo, occamismo, voluntarismo franciscano, Marsilio es por sí mismo un pensador original sumamente valioso filosófica e históricamente, en su tarea crítica, en su pasión por luchar contra la injusticia de la Santa Sede Romana y en su afán por abrir nuevas rutas en lo religioso y político.

Bibliografía

COPLESTON, F., *Historia de la Filosofía*, 3 Voll., trad. Juan Carlos García Borrón. Barcelona-Caracas-México, Ariel, 1978³.

GILSON, E., *La Filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, trad. Arsenio Palacios y Salvador Caballero. Madrid, Gredos, 1976².

TOMÁS DE AQUINO, *Sobre la esencia de la ley*. II-II *Tratado de la justicia*, estudio preliminar y trad. Carlos Ignacio González. México, Porrúa, 1975.

WULF, Maurice de, *Historia de la Filosofía medieval*, 3 Voll., trad. Jesús Toral Moreno. México, Jus, 1949.

Fichi d'India. Ernesto De Martino:
Las Indias de para allá y las Indias de para acá

ENZO SEGRE
Universidad Autónoma Metropolitana

Ha scritto Octavio Paz che il Messico e la Sicilia sono i due punti estremi dell'Impero spagnolo. Come se lo stesso dominio imperiale avesse costituito un vincolo profondo per entrambi i paesi, fatto di affinitá caratteriali (le *idiosincrasias* messicane) e di destini cupi e fatalistici: un Messico nel mar Mediterraneo ed una Sicilia in America sotto gli stereotipi del Cristo piagato, della solitudine e della morte. Nel secolo XVII il padre Stanislaw Kirchner (*Societas Iesus*) ricordava che i missionari gesuiti solevano domandarsi in quale paese fossero stati comandati ricorrendo a questa espressione: se fossero stati scelti per predicare "en las Indias de para acá o en las Indias de para allá"; intentendo per *para acá* il sud di Italia e per *para allá* la Nuova Spagna.

Non solo la lingua spagnola, molta cultura del Mediterraneo è sbarcata in Messico, la cui quinta frontiera è questo mare. Soprattutto, ambedue i paesi hanno condiviso con la Spagna l'esclusione dalla modernità e la conseguente occupazione di luoghi periferici (terre del rifugio) nella storia del mondo occidentale.

Il presente lavoro è un riassunto critico di alcune tematiche presenti nell'opera di Ernesto de Martino[1] intorno alla formazione

[1] Ernesto De Martino nacque a Napoli il 1 diciembre 1908. Fu alunno di Adolfo Omodeo, l'illustre storico delle religioni, ed ebbe un contatto stretto ed assiduo con Benedetto Croce. Sotto la tutela di entrambi venne maturando il suo pensiero storico nell'epoca del Fascismo, verso il quale nutrí profonda avversione. Il suo primo scritto, *Naturalismo e storicismo nell'etrnologia* (1941) testimonia l'esigenza di introdurre lo storicismo nello studio delle civiltà primitive. A questa prima presa di coscienza teorica e metodologica, manifestata nell'esame critico delle correnti di studio sull'etnologia, fece seguito nel 1944-45 una ricerca originale, che vide la luce nel 1948 col titolo de *Il mondo magico*. Negli anni che seguirono, De Martino si avvicinò ai partiti della sinistra italiana, prima

del soggetto storico nel mondo occidentale, ed alle crisi a cui è costantemente esposto.

Segnalo subito che vi è una contraddizione di fondo (una felice contraddizione) tra una visione che rimette alla dialettica, nelle sue versioni idealista o materialista, in cui la concretizzazione del soggetto storico è il risultato di un processo unilineare, una conquista definitiva, ed una interpretazione esistenzialista-fenomenologica in cui il soggetto storico non è mai dato definitivamente, ma deve essere riconfermato di fronte alla minaccia del negativo in un rischio quotidiano.

Che è il soggetto storico nel pensiero di De Martino? Credo che vada cambiando nel trascorso della sua opera. Passa da essere l'incarnazione dell'idea, dello spirito del mondo di impostazione strettamente hegeliana (Napoleone vittorioso sul cavallo bianco dopo la battaglia di Iena), fino a laicizzarsi, imboghesirsi o proletarizzarsi nelle vesti del Nuovo Principe gramsciano. Il problema è essere nella storia, stare nella storia, e decisamente fare storia, determinare la storia. Questa è anche l'essenza del suo concetto di presenza: un essere *in fieri* (una potenza attuante).

Quale storia ? La storia nella concezione demartiniana è un grande teatro tragico, una arena araldica, dove non esistono i Don Chisciotte ed i Sancho Panza, ovvero dove anche i Sancho Panza sono Don Chisciotte. Chi sta nella storia (egemonia) o chi sta fuori della storia, o, meglio, la subisce (subalternità), condivide questa statura eroica. Chi sta fuori della storia, chi perde la presenza, è un posseduto, è un uomo socialmente trasformato in oggetto, in natura, ma non perde mai la sua dimensione umana.

il Partito Socialista (PSI) e successivamente il Partito Comunista (PCI). L'impegno con la questione meridionale, specificamente vista con una sensibilità gramsciana, si fece in lui dominante. Ciononostante, i suoi studi conservarono sempre una profonda autonomia rispetto all'universo politico. Si aprí allora per De Martino un periodo di fecondi studi diretti a chiarire le radici storiche degli atteggiamenti e delle istituzioni religiose, in cui venne raffinando ed orientando verso una maggiore concretezza il metodo inaugurato con *Il mondo magico*. Scrisse quindi *Morte e pianto rituale* (1958), *Sud e magia* (1959), *La terra del rimorso* (1961) e vari altri studi e articoli, alcuni dei quali furono raccolti nel volume *Furore simbolo valore* (1961). De Martino svolse una appassionata attività docente nell'Università di Cagliari, dove tenne la Cattedra di Storia delle Religioni a partire dal 1959. Morí il 6 maggio 1965. Nel 1978, grazie alle pazienti e amorose cure della sua allieva Clara Gallini, fu pubblicato il suo lavoro su *La fine del mondo*.

Un profondo umanesimo cristiano alimenta il suo pensiero, assieme alla frustrazione e all'orgoglio della piccola borghesia meridionale di quegli anni, a cui De Martino apparteneva. L'oggetto della storia è un Prometeo legato alla rupe. Non soltanto l'Illuminismo, ma anche il Romanticismo, come sostiene H. Lefèvre, ha alimentato a volte la riflessione progressista ed ha idealizzato, più che il primo, il mondo popolare.

Ed il negativo, che è? Mi limito per il momento a questa risposta: nell'opera di De Martino serpeggiano due immagini del negativo, una che rimette ad una carenza dello sviluppo storico, ed un'altra che conduce alle limitazioni antropologiche dell'uomo. Se si osserva bene ricompare la felice contraddizione tra storia e condizione umana metastorica. Per negativo De Martino intende perciò la malattia, il dolore, la morte, la necessità, l'indominabile (lo stesso sacro che, sulla via di R. Otto, si manifesta all'uomo come *tremendum*, come *ganz anderes*, come tutt'altro). Questo negativo antropologico viene reso più tragico dai ritardi storici, dall'assenza di quei controlli reali del negativo che l'Occidente ha elaborato nel corso della sua storia: dalla *paideia* greca alla evangelizzazione cristiana, l'umanesimo ed il rinascimento, la nascita delle scienze naturali, l'illuminismo e l'idealismo, l'industrializzazione ed infine l'irruzione delle masse subalterne e dei popoli colonizzati nella storia universale.

Ernesto De Martino è un pensatore (dico pensatore perché etichette come antropologo, etnologo, storico delle religioni gli rimangono strette) in cui il vissuto personale e la storia che gli toccò vivere entrano in forma travolgente nella sua opera e determinano il suo itinerario intellettuale. Eppure vi è anche una lunga fedeltà ai suoi temi di fondo, ai suoi fiumi carsici intuiti da lui fin dalla giovinezza. È questa fedeltà che gli permette di esperimentare con passione le varie correnti di pensiero di questo secolo, dalla psicanalisi allo storicismo, al marxismo, alla letteratura, senza perdersi, ma per elaborare una riflessione armonica, di sintesi. La sua passione è sempre canalizzata dentro i margini più severi fissati dalla tradizione dell'alta cultura italiana ed europea.

Ai fini di queste pagine prenderò in considerazione un nesso che credo possa dare unità ad esse: il nesso tra storia e pensiero in Occidente, dove il pensiero razionale e scientifico rimette inevitabilmente alla sua determinazione storica, non solo come

spiegazione oggettiva, ma anche alla concezione della storia come ideologia e mito, o come filosofia della storia.

La formazione del soggetto storico è la sintesi di questo processo dove coincidono pensiero scientifico e politico nell'unità trascendentale dell'io che kantianamente garantisce la presenza e con essa l'azione. Eppure la presenza rimane esposta alla minaccia di perdersi: la crisi della presenza non è mai esorcizzata per sempre dalle conquiste del divenire storico. La crisi della presenza è determinata dalla non partecipazione alla storia egemonica, colta, dell'Occidente. Sono predisposti a questa crisi non solo i popoli che non hanno avuto questa storia araldica, ma anche le classi sociali subalterne dello stesso Occidente o, in esso, dove la storia non è penetrata, come nel sud di Italia. Cristo si è fermato ad Eboli nelle parole di Carlo Levi, o la "non storia"del regno di Napoli in quelle di Benedetto Croce. A sud di Eboli non è giunto il Cristianesimo, soprattutto quello successivo alla Riforma ed al Concilio di Trento, e neppure è giunto l'Illumininismo o è stato sanguinosamente represso.

Tuttavia questa lettura non è totalizzante. De Martino è cosciente che la crisi della presenza non è esclusiva di chi è stato oggetto e non soggetto della storia: la psicanalisi freudiana ne è la prova: la neurosi e la psicosi attraversano le frontiere sociali, etniche e nazionali. E la letteratura, da Hofmanstall a Kafka a Camus, Sartre, Moravia, tratta della perdita del senso del vissuto così simile alla perdita della presenza.

"E Dio disse: Newton. E fu la Luce". È questo un verso di Pope. Credo che questa metafora plastica sintetizzi molta della storia progressista dell'Occidente. Ma De Martino non conosce solo l'aspetto solare del pensiero, conosce anche la luce lunare, l'aspetto notturno del pensiero e delle emozioni che è antropologico, metastorico, anche se assume configurazioni culturali specifiche nel tempo. Forse è qui la chiave della sua felice contraddizione. Nel suo breve libro *Sud e magia*, egli prende a modo di inizio della sua riflessione un personaggio tipico del folclore napoletano e più in generale del sud d'Italia. Si pensi per esempio al racconto siciliano di Pirandello "La patente". Lo iellatore è un personaggio che suscita allo stesso tempo ilarità e timore: infatti la sua semplice apparizione è presagio per chi lo veda di disgrazie. Ma, allo stesso tempo, per falsa coscienza, questa credenza non è socialmente accettata, specie, ma non esclusivamente, dalle classi colte. Si crede nella iella ma di nascosto (incluso tra le classi colte). Infatti credervi

rivela un pensiero tradizionale, imbevuto di superstizioni che contrasta con il razionalismo moderno dominante.

Lo iellatore è veicolo di forze maligne, di influenze negative che da lui emanano e che vanno da modesti contrattempi alla sciagura, la rovina, la malattia e la morte. Questa forza negativa è indipendente da una sua volontà maligna di far danno: attua di per sé. Lo iellatore è soltanto un portatore passivo, vittima egli stesso di questo dono nefasto. Questa energia appestante non rimette ad alcuna entità metafisica, non deriva da poteri demoniaci, viene dalla natura, è un'astuzia del pensiero laico che, fuori da ogni teologia, cerca di spiegare la sua impotenza.

Da dove viene lo iellatore ? La sua nascita ha data e luogo.Viene dalla sconfitta della Repubblica Partenopea, schiacciata dalle plebi rurali, impregnate di fanatismo cattolico ricco di sostrati contadini pagani, che sotto la guida del Cardinale Ruffo di Calabria, con l'appoggio inglese, sconfissero e massacrarono (al grido di "Morte ai Giacobini, Viva Ferdinando VII") gli aristocratici napoletani, illuministi e giacobini, che l'avevano promulgata, restaurando sul trono di Napoli la monarchia borbonica.

La iella, questo tipo di malasorte imparentata col malocchio, è per De Martino un compromesso tra antico e nuovo regime, tra superstizione e razionalismo: la sconfitta di quest'ultimo in Napoli permette alle antiche potenze demoniache di metamorfizzarsi (transignificarsi) ora come forze della natura, fuori del controllo della ragione illuminista ma dentro del suo lessico. Una risoluzione verbale ma non reale del negativo.

Credo che si possa dire con certa legittimità che le linee di pensiero di De Martino appaiono, come ho osservato precedentemente, fin dall'inizio: incominciano con alcuni scritti sui fenomeni paranormali, dove si interroga sulla loro realtà. La realtà è per lui culturalmente condizionata, per cui alcuni fenomeni paranormali, che spesso sono attestati non solo nella letteraratura parapscicologica ma anche in quella etnologica, possono essere considerarati reali, perchè sono culturalmente e storicamente condizionati. L'attenzione di De Martino è assorbita dal pensiero alogico o prelogico di Levy-Bruhl. Secondo questo autore l'umanità può essere divisa in due grandi tronconi: uno, quello occidentale, in cui domina il pensiero razionale; l'altro, quello non occidentale, o meglio primitivo, in cui domina il pensiero alogico. Si badi bene che il pensiero alogico non ha niente a che vedere con il pensiero illogico e meno con l'irrazionalismo.

Il pensiero alogico è un tipo di pensiero tipico del mondo primitivo o selvaggio che cerca una causalità ossessiva, una spiegazione impertinente di ogni avvenimento seguendo itinerari intellettuali basati sulla partecipazione mistica, su nessi occulti che legano avvenimenti e cose tra loro (impossibile non ricordare il *bricolage* del pensiero selvaggio di Levi-Strauss). Se si osserva più da vicino, questo pensiero è intimamente legato alla magia, al mondo magico. Il mondo primitivo è dominato dal pensiero magico, ma per De Martino –e qui prende le distanze da Levy-Bruhl– il pensiero magico costituisce un momento necessario e propedeutico del pensiero razionale: è una autentica pedagogia dell'uomo primitivo.

Vi è in De Martino una visione storicista evolutiva del pensiero umano ed allo stesso tempo il mondo magico resta presente, contemporaneo, parallelo ed intrecciato col mondo razionale. È evidente che, come per altri autori, egli considera la magia come il precedente della scienza: si pensi, per dare solo un esempio, al ruolo della magia nel Rinascimento e quindi alla sua influenza sulla nascita delle scienze e del mondo moderno. Tuttavia De Martino viene poco a poco rettificando soprattutto ciò che ritiene più importante in essa.

Nella sua prima opera considerata importante, *Il mondo magico* (1948), i poteri magici sono condizionati dalla storia. Cambiando la storia, cambia la realtà dei poteri magici, in una sorta di relativismo culturale che determina la stessa natura.

Sebbene *Il mondo magico* sia stato ampiamente lodato, credo che non sia il suo primo lavoro di gran rilievo, ma che sia il libro che conclude la sua esperienza intellettuale giovanile, trascorsa durante il Fascismo e la seconda guerra mondiale. Questo itinerario giovanile appare come una fuga dalla realtà dell'Italia fascista: la parapsicologia, l'etnologia... La sua formazione crociana non trova spazio per l'azione: al suo storicismo eroico non resta che l'evasione. Tuttavia, nel suo vero primo lavoro *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941), la sua critica al positivismo (naturalismo) dell'etnologia, che tratta i popoli colonizzati come società del regno della natura, non è solo basata su una visione filosofica idealista crociana. In questa critica già emerge la sua prima canalizzazione politica e non solo letteraria del suo storicismo eroico, il suo interesse, la sua partecipazione e solidarietà verso ciò che successivamente definirà come l'irruzione dei popoli colonizzati e delle masse subalterne nella storia.

Si intenda che non penso che questa esperienza giovanile scompaia successivamente, penso invece che nelle nuove condizioni storiche che si aprono all'Italia postfascista, De Martino incontri al fine il terreno per esperimentare le sue passioni intellettuali e politiche, negando e conservando il suo passato.

In breve, in questo secondo dopoguerra italiano il dibattito culturale e politico è estremamente complesso e spesso è difficile classificare con chiarezza le posizioni dei suoi protagonisti: un certo stalinismo si mescola, attraverso Palmiro Togliatti e Galvano Della Volpe, con il crocianesimo in una sorta di ortodossia ideologica comunista e socialista che vede le scienze sociali –ed in parte la stessa storia delle religioni, specialmente la fenomenologia religiosa– da un lato come pseudoscienze, e dall'altro come scienze borghesi, strumenti della lotta di classe. La vicenda di Vittorini e della sua rivista *Il Politecnico* è esemplare. Tuttavia nella stessa sinistra italiana influenze esistenzialiste fenomenologiche si intrecciano con simpatie marxiste e comuniste, come lel caso di Carlo Levi o di Cesare Pavese.

Sono gli anni in cui cominciano ad essere pubblicati dalla casa editrice Giulio Einaudi i *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci. La cultura italiana riscopre quella europea e quella americana che spesso il Fascismo aveva censurato. La questione meridionale emerge come la questione nazionale per eccellenza: non si può avere una vera formazione nazionale compiuta davvero e moderna se non si risolve l'arretratezza economica, sociale e culturale del Sud, delle *Indias de para acà*, come dicevano i gesuiti del XVII secolo.

In questo ambiente politico e culturale De Martino inizia, senza perdere il passato, una riflessione intorno alla religione ed alla magia, che, con linguaggio attuale, si potrebbero definire come strumenti per la risoluzione simbolica, culturale del negativo. De Martino non crede affatto che religione e magia siano l'oppio dei popoli, crede in una loro funzione positiva: di fronte alla minaccia o alla stessa perdita della presenza, esse sono strumenti per scongiurare il rischio o per recuperarla. In questa prospettiva direi che la sua prima grande opera (ometto qui alcuni articoli fondamentali apparsi su diverse riviste, tra cui *Il Politecnico*) sia *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958).

Nell'antichità pagana mediterranea e tra molti popoli oggetto dell'etnologia, la morte provoca un dolore dionisiaco. Chi piange la morte non trovando consolazione alla sua irrimediabilità, rischia

la lacerazione di se stesso e la perdita della presenza. La perdita della presenza è la rinuncia ad agire nella storia, è uno stato patologico di stupore e di assenza, un rifugio nel rifiuto della propria umanità addolorata, una opzione per il regresso allo stato naturale, animale e perfino vegetale. In cambio, Maria piange sommessamente suo figlio Gesù morto sulla croce, docile, consolata dalla certezza escatologica del trionfo cristiano sulla morte. La religione cristiana è solo una risoluzione simbolica e non reale della morte; tuttavia permette il controllo di essa, e con ciò il fluire della vita nella storia.

Non solo la religione, anche la magia può controllare simbolicamente il negativo e garantire la presenza minacciata dentro della storia. *La terra del rimorso* (1961) è uno studio magistrale di una forma di perdita della presenza antichissima, il tarantismo, diffuso in differenti versioni in tutto il Mediterraneo, ed ancora vigente in certe aree del Sud italiano sul finire degli anni '50. Per la perfetta integrazione tra ricerca bibliografica e ricerca sul campo, per la sua capacità di ampliare le fonti della storia (nella stessa direzione della scuola di Warburg), questo lavoro si impone come esemplare. Questa terra del rimorso, così simile alle messicane terre del rifugio, rimette ad interpretazioni polisemantiche. Come non ricordare l'inizio di *Tristi tropici* di Levi-Strauss? Quando scrive che "bisognava che un profondo rimorso" inducesse l'Occidente a sviluppare l'antropolologia, il rimorso è dovuto al tratto naturalistico dato ai popoli di quel mondo che negli anni di De Martino si incomincia a chiamare Terzo Mondo.

Il tarantismo è una forma di perdita della presenza dovuta al morso di un animale reale e fantastico, la tarantola, che alcuni credono una specie di lucertola ma che molto più probabilmente è un ragno.Questo incidente avviene, in generale, durante la mietitura del grano nella canicola dell'estate. Leonardo da Vinci, anticipando la psicanalisi, scrisse che quando la tarantola ti morde ti lascia per sempre nello stato d'animo in cui ti trovavi in quel momento. Una vera definizione freudiana della nevrosi: l'impossibilità di superare il trauma sofferto. Ecco un altro significato del ri-morso.

Il rimorso è determinato dal colonialismo esterno ed interno (in quegli stessi anni Vittorio Lanternari ha scritto *Occidente e Terzo Mondo*), dalla perdita della modernità e dell'Occidente nella sua variante non oppresiva, ma come forma di umanesimo emancipatore, capace di una risoluzione reale e non simbolica

del negativo. Il negativo, attraverso il pensiero gramsciano sulla questione meridionale, diviene il dramma storico della questione sociale, ed è la risoluzione di essa che conduce alla risoluzione reale e non simbolica del negativo.

Ma davvero De Martino crede nella risoluzione reale del negativo? Penso che solo ragioni etiche e politiche, tra loro legate e influenzate da uno storicismo in cui confluiscono Omodeo, Croce e Gramsci, lo facciano assumere questa posizione, non ragioni antropologiche. È quanto appare con il suo ultimo libro sulla *Fine del mondo* e le Apocalissi culturali, pubblicato postumo dalla sua allieva Clara Gallini, grazie ad una dedizione filiale al maestro, consegnandoci un'opera che è giusto considerare anche sua, un'opera composta a quattro mani.

Nello studio si prendono in considerazione vari tipi di perdita di senso del vissuto; in fondo le Apocalissi sorgono dalla percezione della necessità di una fine del mondo, fine che spesso precede un nuovo mondo, un nuovo ordine ed una giustizia ristabilita. Le Apocalissi culturalmente sono analoghe al diluvio ed al millenarismo, sono alimentate dall'insofferenza per il mondo reale. Più questo mondo è difficile, più cresce il senso e la necessità della fine del mondo. De Martino segue questo senso, così vicino alla perdita della presenza, nella percezione marxista della inevitabilità della fine della società divisa in classi, di fatto riducendo a poco la sua critica economica del capitalismo, enfatizzando invece la sua critica etica ad esso. Prosegue nell'analisi della perdita del senso del vissuto nella malattia mentale, nella letteraratura contemporanea, nelle società studiate dall'etnologia, sottoposte ad un aggressivo contatto con l'Occidente e che percepiscono la loro cultura come ferita a morte, alimentando perciò speranze apocalittiche.

Il negativo è sempre presente, e la sua risoluzione, sebbene a volte possa essere reale, è principalmente simbolica, culturale. Con questo De Martino stabilisce una specie di frontiera antropologica dell'uomo, una soglia che il processo storico non può valicare, ed anticipa tematiche postmoderne.

Voglio terminare questo saggio nelle *Indias de para allá*. La decadenza della Spagna trascina con sé le sue Colonie. Cristo si è fermato a Eboli, la modernità religiosa e Newton non sono entrati nella Nuova Spagna. Forse gli ultimi grandi intellettuali cattolici della Nuova Spagna che hanno fatto i conti con il pensiero filosofico e scientifico loro contemporaneo, sono stati Sor Juana

Inés de la Cruz e Sigüenza y Góngora. La seconda evangelizzazione, l'evangelizzazione del Messico che i primi missionari volevano allo stesso tempo rapida e radicale, ha dato luogo invece ad un cattolicesimo, specie nelle regioni più indie, sincretico con forti sostrati di religioni preispaniche. Un sincretismo, una mescolanza di culture che i Gesuiti al loro arrivo nella Nuova Spagna propiziarono. Per questo autori come Tzvetan Todorov considerano che il Messico sia un frutto della *Societas Iesus*. D'altronde, anche la prima evangelizzazione, quella dell'Impero Romano, aveva dato luogo a forme di sincretismo con le antiche religioni pagane.

A metà del secolo XVIII i Borboni succedono agli Asburgo sul trono di Spagna, e cominciano ad intraprendere una politica di riforme illuminate. I Gesuiti vengono cacciati dal Messico. Francisco Xavier Clavijero scrive la *Historia antigua de México* vivendo nello Stato Pontificio, ed a Cesena in lingua italiana vede la luce quest'opera che molti considerano il principale apporto ideologico che precede l'Indipendenza della Nuova Spagna. In questo episodio sono già presenti due delle correnti di pensiero che hanno tracciato la storia del Messico.

L'Indipendenza del Messico, al suo inizio, sembra avere una forte componente antiilluminista ed antigiacobina. I Bonaparte sul trono di Spagna provocano scontento in Messico. Il grido che inaugura il doloroso e lungo processo che porterà all'Indipendenza, il grido del Padre Hidalgo, termina con "Viva Ferdinando VII". Come non ricordare il cardinale Ruffo di Calabria? Ma questo processo fa da detonatore della questione sociale e prende cammini imprevisti, intrecciandosi col liberalismo. All'inizio del XIX secolo nelle *Indias de para allá* siamo di fronte ad una molteplicità di sincretismi culturali e religiosi e ad un pugno di politici inspirati dalla Rivoluzione americana e francese che vogliono fare di ciò che fu la Nuova Spagna uno Stato-Nazione costituzionale.

Credo che una delle malattie *folk* ancora oggi più diffuse in Messico sia il *susto* o *espanto*. Con caratteristiche locali è senza dubbio una versione della perdita della presenza, allo stesso modo del tarantismo. Il *susto*, per quanto diffuso, non compare nell'elenco delle malattie riconosciute dall'Organizzazione Mondiale della Salute, come ricordano A. J. Rubel, C. W. O'Nell e R. Collado-Ardón in *Susto. A Folk Illness* (1984). Il *susto* è una

malattia presente nel Messico meticcio come nel Messico indiano. Come molte antiche istituzioni culturali è capace di adattarsi e rinnovarsi, confrontarsi con i processi di secolarizzazione o conservare le forme tradizionali che rimettono alla sua origine religiosa e sociale. Si può rimanere *asustados* di fronte ai rischi della città e si può *asustarse* per avere offeso il fuoco, l'aria, la terra o l'acqua.

Questa malattia messicana persiste per l'incompiuta modernizzazione delle *Indias de para allá*? La risposta rimanda alla felice contraddizione di Ernesto De Martino, tra condizione antropologica e condizionamenti storici. Io mi limiterò ad un breve sbozzo di un caso di *susto* nella Sierra Norte di Puebla nel 1984.

L'*asustado*, un indio *nahuatl* di circa 45 anni, ha perso la voglia di vivere. Rimane sdraiato nel suo *petate*, senza parlare, senza mangiare e bere, con una leggera febbre. Non ha desiderio di niente. I suoi famigliari sanno che senza l'intervento del *curandero* morirà. Chiamano il *curandero* che attraverso una serie di tecniche che vanno dall'anamnesi all'auscultazione del fluire del sangue nelle vene o alle prove che può dare lo sfregamento di un uovo sul corpo del malato, arriva ad una diagnosi: l'*asustado* ha perso il suo *tonal* che è rimasto prigioniero, durante una caduta nel fiume, dell'acqua. Meglio, dei Signori dell'acqua. Ora il *tonal* del *curandero* deve andare a cercarlo ed a liberarlo...

I fichi d'India, *las tunas*, crescono in Sicilia e in Messico, agli estremi opposti del corno dell'Impero di Spagna.

Bibliografia

De Martino, Ernesto, *Naturalismo e storicismo in etnologia*. Bari, Laterza, 1941.

De Martino, Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino, Einaudi, 1948.

De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino, Einaudi, 1958.

De Martino, Ernesto, *Sud e magia*. Milano, Feltrinelli, 1959.

De Martino, Ernesto, *La terra del rimorso*. Milano, Il Saggiatore, 1961.

De Martino, Ernesto, *Furore simbolo valore*. Milano, Il Saggiatore, 1962.

De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle Apocalissi culturali*, a cura di Clara Galliani. Torino, Einaudi, 1977.

Rubel, Arthur J., Carl W. O'Nell, Rolando Collado Ardón, *Susto. Una enfermedad popular*. México, FCE, 1989.

Razón y pasiones en la obra de Remo Bodei

Elisabetta Di Castro
Universidad Nacional Autónoma de México

En este trabajo se presentan algunos elementos que consideramos especialmente significativos de la propuesta teórica de Remo Bodei, actualmente catedrático de Historia de la Filosofía en la Universidad de Pisa y periódicamente profesor invitado en la Universidad de California en Los Angeles.[1]

Tal vez sea conveniente mencionar antes algunos datos. Originario de Cagliari, Bodei nació en 1938. Realizó sus estudios en la universidad en la que ahora es profesor y en diversas universidades alemanas como son la de Tubinga, Friburgo y Heidelberg. Entre los profesores que dejaron una huella en su trabajo filosófico, el propio Bodei señala especialmente a Norberto Bobbio y Arnaldo Momigliano, entre sus profesores italianos; y del periodo alemán, a Ernst Bloch, Eugen Fink, Karl Löwith y Dieter Henrich.[2]

En su obra –que comprende, además de la traducción y edición de múltiples textos filosóficos (especialmente de la época moderna y contemporánea), más de 400 artículos y 11 libros–, se pueden distinguir al menos tres grandes campos: el primero

[1] Desde 1969, Remo Bodei también es profesor asociado en la Scuola Normale Superiore de Pisa. Asimismo, a lo largo de su vida académica ha sido profesor invitado en el King's College en Cambridge, Inglaterra, en la Universidad de Ottawa, en la Universidad de Nueva York, en la Universidad de Toronto, en la Universidad Libre de Bruselas y en Universidad de Girona.

[2] Durante su última visita a México en septiembre de 1999 –estancia en la que impartió un curso sobre *La filosofía de las pasiones políticas*–, pudimos realizar una larga entrevista a Remo Bodei, parte de la cual se publicó en la revista *Casa del Tiempo* (*Cf.* Elisabetta Di Castro, "Los confines de la razón. Entrevista a Remo Bodei", en *Casa del Tiempo* No. 13, febrero del 2000).

está conformado por sus análisis del idealismo clásico alemán y de la cultura de la época romántica; el segundo por sus estudios sobre el pensamiento utópico del siglo xx; y el tercero por sus trabajos sobre el problema de la identidad individual y colectiva. Este último campo se articula a su vez a partir de diversos núcleos problemáticos entre los que destacan sus reflexiones sobre el individuo en la modernidad así como su teoría de las pasiones.[3]

En esta ocasión, como dijimos, sólo retomamos algunos elementos especialmente significativos de la obra de Remo Bodei. Nos centraremos en sus reflexiones sobre el problema de la relación entre razón y pasiones.

I

Entre sus textos del primer campo, es decir, que se ocupan del idealismo clásico alemán y de la cultura de la época romántica, sobresalen los estudios de la filosofía hegeliana y en especial el libro *Sistema ed epoca in Hegel* publicado en 1975. Para iniciar un primer acercamiento a dichos estudios es conveniente recordar una de las metáforas más célebres de este autor: la filosofía es como un búho, es el búho de Minerva que inicia su vuelo al caer del crepúsculo.[4] A partir de esta metáfora se consolidó la imagen de un Hegel contemplativo, para quien la filosofía debe limitarse a pensar e interpretar los cambios de su tiempo, renunciando así a lo que para otros será la tarea fundamental de los filósofos: transformar el mundo.[5] La lectura de Hegel que realiza Bodei se enfrenta a esta difundida visión de la filosofía hegeliana.

[3] En cada uno de estos campos sobresalen las siguientes obras: en el primero, *Sistema ed epoca in Hegel* de 1975; en el segundo, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch* de 1979; en el tercero, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* de 1987 y *Geometria delle passioni*, e *Paura, speranza e felicità: filosofia e uso politica* de 1991. Uno de los textos más recientes, en el que se preocupa por el problema de la identidad italiana, lleva por título *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana* de 1998. Hay que señalar además que el trabajo de Bodei no se reduce a estos tres campos, el filósofo italiano también ha trabajado por ejemplo el área de estética en donde sobresale su libro *Le forme del bello* de 1995.

[4] W. G. Friederich Hegel, *Filosofía del derecho*, p. 17.

[5] *Cf.* la también célebre tesis 11 sobre Feuerbach de Carlos Marx, en *Obras escogidas*, p. 29.

Parecería que para Hegel sólo se puede conocer el día después de que haya transcurrido, el pensamiento viene sólo después de la constitución autónoma de la realidad; como si se refugiara en la *noche interior* para reflexionar pasivamente sobre lo ya realizado. Sin embargo, señala Bodei,

> La fuga del búho en la noche no es sólo resignación, meditación "anamnésica" del pasado, sino al mismo tiempo *preparación del futuro* [...] la filosofía nace del atardecer de un mundo real y de sus viejos ordenamientos, pero para prefigurar nuevos [...] Con la desaparición del sol de la realidad, en la noche exterior, se levanta por contraste un *sol interior*.[6]

Éste es propiamente el ámbito del espíritu que, como resultado de un proceso o desarrollo es a la vez sustancia y sujeto, sujeto colectivo qué alienta y se realiza en la historia, pero que también debe conocerse a sí mismo para devenir libre. De esta manera, tomando distancia de la imagen de un Hegel contemplativo, Bodei realza en cambio la del revolucionario ya que la filosofía, con su trabajo nocturno, prepara y anuncia la llegada del nuevo día, del nuevo mundo. En este sentido, la fuerza disruptiva del pensamiento no se limita al espacio interior, sino que se filtra al subsuelo de la vida y de sus instituciones. Esta interpretación descansa finalmente en uno de los grandes supuestos hegelianos: la unidad del ser y del pensamiento, del objeto y del sujeto, unidad que no cae en la noche en la que todos los gatos son pardos,[7] porque en ella se mantienen también las diferencias.

Más allá del enfrentamiento entre una imagen conservadora y otra revolucionaria, que dio origen a los llamados hegelianos de derecha y los de izquierda, lo que nos interesa es recuperar uno de los conceptos fundamentales de la filosofía de Hegel: la razón.

Recordemos el conocido aforismo en el que se sintetiza la propuesta hegeliana: lo que es racional es real y lo que es real es racional.[8] Y tampoco olvidemos la época que le tocó vivir a Hegel: la Revolución Francesa se presentaba como el anuncio del poder supremo de la razón, una razón que podía gobernar la realidad

[6] Remo Bodei, *Sistema ed epoca in Hegel*, p. 14. Todas las traducciones de Bodei son mías, y así los subrayados.

[7] *Cf.* W. G. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 15.

porque se tenía un conocimiento sobre la naturaleza y la propia historia. De esta manera, la razón hegeliana no se presenta como algo dado, sino como una razón que se desarrolla en el proceso de adaptación del mundo a las crecientes potencialidades del hombre. En otras palabras, para Hegel, en la medida en que buscamos comprender nuestro momento histórico, nos vamos constituyendo como sujetos libres.

Por eso, insiste Bodei, la razón hegeliana no sólo justifica la realidad histórica como lo racional posible: su comprender también implica una nueva transformación. Sin embargo, más allá de la confrontación entre las imágenes de un Hegel contemplativo y uno revolucionario, la propuesta hegeliana, incluso para los que pretenderían serle fiel, es hoy insostenible:

> El mundo de nuevo ha acelerado su movimiento inconsciente, obligando a la filosofía a llevar sus "luces" en el crepúsculo. Pero el "espíritu oculto, que llama a la puerta del presente", le impide cerrarse, satisfecha, en sí misma.[9]

En la propia propuesta de Hegel, la filosofía no puede quedarse encerrada en sí misma, satisfecha, su tarea perenne es traducir a conceptos lo que vaga y oscuramente apenas se advierte, encontrando así el sentido de la historia. Finalmente, se trata de una concepción de la filosofía que, en tanto trabajo del concepto, trae más racionalidad a un mundo que en sí ya es racional.

Esto, insiste Bodei, no significa que se puedan determinar las leyes de la historia. Tomando distancia de las visiones deterministas y tratando de ser consecuente con los principios de Hegel, el autor también subraya que toda construcción de sentido sólo es posible a la luz del propio tiempo. Por ello, la dialéctica hegeliana no puede ser un método que valga para todas las épocas, vale para la suya, que se caracteriza por la conciliación de la individualidad con la universalidad, es decir, del individuo que se reconoce en el Estado.

[8] *Cf.* W. G. F. Hegel, *Filosofía del derecho*, p. 14.
[9] R. Bodei, *Sistema ed epoca in Hegel*, p. 330.

II

Ahora bien, más allá de sus estudios sobre Hegel –aunque también en ellos podríamos rastrearlo[10]–, pasemos a considerar algunas observaciones sobre la relación entre razón y pasiones. Normalmente se conciben como dos ámbitos contrapuestos. Uno caracterizado por el orden, la necesidad, lo universal, lo justo, incluso lo moralmente bueno; el otro en cambio por el caos, la contingencia, lo particular, lo injusto, e incluso lo moralmente malo. Mientras la razón es una e indivisible y nos orienta e ilumina el camino a seguir, las pasiones son muchas y son como una especie de ceguera o locura temporal que quita no sólo la lucidez al pensamiento sino también la libertad a la acción. De acuerdo con su etimología, parecería que frente a las pasiones sólo podemos ser pasivos y cuando nos dominan dejamos de ser dueños de nosotros mismos; pensemos por ejemplo en el caso de la ira, en donde incluso se llega a decir que el afectado "está fuera de sí". Consecuente con esta concepción, se han desarrollado múltiples estrategias para tratar de extirpar o domesticar a las pasiones. Remo Bodei, sin embargo, en el libro *Geometria delle passioni* publicado en 1991, se pregunta si efectivamente razón y pasiones se contraponen, y si es justo sacrificar las pasiones en aras de la racionalidad.

El paradigma, sin duda, es Descartes. Partiendo de la unidad del alma y del cuerpo, en la propuesta cartesiana las pasiones son afecciones del alma que así como alteran a ésta comúnmente son en el cuerpo una acción. La fuerza o debilidad del alma se puede ver en la fortaleza que tiene la voluntad para vencer a las pasiones y detener los movimientos del cuerpo que las acompañan. Recurriendo al ejemplo del adiestramiento de un perro de caza que logra reprimir el impulso de correr atrás de una perdiz o el de huir cuando oye el disparo de un fusil, Descartes señala:

[10] La "astucia de la razón" proclamada por Hegel puede entenderse como la capacidad que tiene la razón para hacer que las pasiones sirvan a sus propios fines: los hombres al buscar sus intereses individuales realizan sin saberlo el interés universal. En este sentido, las pasiones se transforman en razón, pero también se da el paso inverso: la razón se vuelve pasiones cuando se cristaliza en la sociedad y se vuelve hábito, gracias al cual los hombres actúan de manera irreflexiva según los mismos criterios que la razón producida por las pasiones ha generado.

> Porque ya que podemos, con un poco de maña, cambiar los movimiento del cerebro en los animales desprovistos de razón, es evidente que podemos hacerlo aún mejor en los hombres; y que incluso quienes tienen el alma más débil podrían adquirir un dominio completamente absoluto sobre todas sus pasiones, si emplearan suficiente habilidad al formarlas y guiarlas.[11]

De hecho, Descartes llega a plantear que la diferencia entre las almas *grandes* y las *vulgares* radica fundamentalmente en que estas últimas se dejan llevar por las pasiones, siendo dichosas o desgraciadas dependiendo de lo que les acaece; en cambio, las almas *grandes* hacen razonamientos tan fuertes que, aunque tengan también pasiones, la razón permanece siendo la dueña, logrando de esta manera que incluso las aflicciones contribuyan a su perfecta felicidad.[12]

La antípoda cartesiana es David Hume: "La razón es, y sólo debe ser, esclava de las pasiones, y no puede pretender otro oficio que el de servirlas y obedecerlas".[13] Frente a la posición que considera que las pasiones deben estar bajo el control de la razón y que un hombre racional actúa con base en sus conocimientos bien fundados, Hume advierte que la razón por sí misma no es suficiente para actuar e incluso ni siquiera es el factor determinante, sólo puede dirigir los impulsos o acciones, pero no propiamente producirlos:

> ...el impulso no surge de la razón, sino que es únicamente dirigido por ella. De donde surge la aversión o inclinación hacia un objeto es de la perspectiva de dolor o placer. Y estas emociones se extienden a las causas y

[11] René Descartes, *Las pasiones del alma*, artículo L, p. 130.

[12] *Cf. ibid.*, nota pp. 220-221, en donde se reproduce parte de una carta del 18 de mayo de 1645 dirigida por Descartes a la princesa Isabel de Bohemia.

[13] David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, Libro II, Parte III, p. 617. En este conocido pasaje se pueden ver los antecedentes de uno de los principales planteamientos contemporáneos sobre la acción humana: la acción es causada por los deseos, creencias y otras inclinaciones del agente, lo cual no es incompatible con el hecho de que sea un acción libre.

> efectos de ese objeto, tal como nos son señaladas por la razón y la experiencia.[14]

Frente a estas visiones antitéticas, todavía hoy muy generalizadas, Bodei nos propone:

- en lugar de oponerse, la razón y las pasiones también se pueden complementar;
- las pasiones en sí mismas no son ni buenas ni malas, eso depende del buen o mal uso que hagamos de ellas;
- si bien el ser humano es un animal racional, son las pasiones las que le dan color y sentido a su vida.

Para reforzar su toma de posición recurre al símil de la música: las pasiones serían como la música, hay que saberlas tocar y si es posible hasta el virtuosismo. En este sentido, así como rechaza el dominio de la razón tampoco defiende las pasiones por sí mismas, más bien nos propone que se deben y pueden complementar: una razón con pasión y una pasión decantada por la razón. Justo la música es un excelente ejemplo de colaboración exitosa entre racionalidad y pasiones: el máximo de rigor y el máximo de *pathos*. La armonía, la simetría y la proporción son sólo parte de ese calor pasional que trasmite la buena música.

Entre las pasiones analizadas por el autor, destacan el miedo y la esperanza, pasiones que a su vez remiten a dos grandes clásicos de la modernidad: Hobbes y Spinoza.[15] Aquí sólo mencionaremos algunos aspectos que consideramos especialmente relevantes. Ambas pasiones tienen en común el ver hacia el futuro, pero la primera lo hace esperando un mal y la segunda esperando un bien. En un sentido, cuando el miedo y la esperanza se ligan a nuestra capacidad de proyección son razonables y nos ayudan para sobrevivir. Sin embargo, el miedo y la esperanza considerados como una fatalidad también nos pueden llevar a cruzarnos de brazos y a empobrecer nuestras vidas.

Para Bodei, las pasiones son las que le dan sentido a la vida, pero hay que cultivarlas. De hecho, nuestra manera de

[14] *Ibid.*, p. 616.

[15] *Cf.* Thomas Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, y Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico y dividida en cinco partes*.

apasionarnos no es algo natural, es histórica y varia de cultura en cultura. Por ello, desde el inicio de la *Geometria delle passioni*, advierte:

> La pasión aparecería de esta modo como la sombra de la razón misma, como una construcción de sentido y una actitud ya íntimamente revestida de una inteligencia y cultura propias, fruto de elaboraciones milenarias, en tanto que la razón se revelaría, a su vez, como "apasionada", selectiva y parcial, cómplice de esas mismas pasiones que dice combatir.[16]

Frente a la visión tradicional en donde las pasiones o son desbordadas o son reprimidas, Bodei nos advierte que hay un gran trabajo por hacer. Desgraciadamente, nuestras sociedades se preocupan normalmente por la educación de la razón, pero no por la educación de las pasiones que sería también igualmente necesaria. Tomando distancia de las posiciones que podríamos resumir con los lemas "vivan las pasiones, abajo la razón" o su contraparte "viva la razón, abajo las pasiones", Bodei nos propone la estrecha vinculación de los ámbitos emotivo y cognoscitivo. El símil sigue siendo la música, que combina el máximo de precisión matemática y el máximo de *pathos*; en la música podemos ver no sólo que no se excluyen sino que la razón y las pasiones se pueden llegar a conjugar de manera excelsa.

III

Para concluir me gustaría hacer algunos señalamientos sobre la concepción que tiene Bodei de la filosofía.

Con un fuerte tinte hegeliano, para este autor la filosofía es un saber de horizontes. Cada uno de nosotros es un mundo, que tiene su propia historia en la que se entrecruzan las historias de otros, y la filosofía busca dar sentido a lo que está delimitado por ese horizonte.

A pesar de que nos remite a la constitución de nuestros mundos, el lugar de la filosofía no es un espacio individual, es el lugar "común", el lugar en donde nos podemos encontrar con nuestra

[16] R. Bodei, *Geometria delle passioni*, p. 13.

experiencias y nos podemos reconocer. La filosofía, finalmente, se pregunta por el sentido de la vida, del deber, de la verdad, de la amistad, de todo aquello que no puede ser definido exactamente en virtud de que está sujeto a las variaciones históricas y culturales.

Igual que en Hegel, la filosofía es una racionalización, es el trabajo del concepto, es el pensamiento en tanto trabajo universal del género humano. Pero lejos de la propuesta hegeliana en la que al final todo sucumbe en la universalidad, Bodei pone especial énfasis en las diferencias, las localidades, la multiplicidad y la pluralidad que caracterizan al ser humano. Si entendemos a la filosofía como el *propio tiempo aprehendido por el pensamiento*, sin duda ésta sería la gran diferencia entre el tiempo de Hegel y el nuestro.

Una última observación. El interés por el rechazo a la oposición razón-pasiones obedece no sólo a nuestro carácter finito como individuos –que por cierto no necesariamente es algo negativo: mientras estamos vivos el tiempo renace y cuando llegue la muerte podemos caer, recordando la imagen de Marco Aurelio, como una oliva madura–, sino también por su proyección social.

Para Bodei, las ideologías y las utopías no han muerto, acompañan al ser humano. Lo que ha caído son sólo determinadas configuraciones, pero sobre ellas renacerán continuamente otras. Por eso considera que es importante no inhibir las proyecciones, las utopías, los deseos; al revés, nos propone alentarlos pero racionalmente. En este sentido, más que el enfrentamiento entre razón y pasiones, en donde la razón o domina o es dominada por las pasiones, el gran problema es lograr precisamente que armonicen. Por ello, insiste Bodei,

> ...las pasiones se revelarían como formas simbólicas y expresivas transmitidas y –a su modo– refinadas por tradiciones específicas y no, por el contrario, como simples pulsiones naturales, primitivas e inmutables. No habría, por consiguiente, ninguna necesidad de que fueran solamente reprimidas o elevadas al sublime reino de una razón majestuosa o misericordiosa [...][17]

Una razón que sea capaz de aceptar a las pasiones y unas pasiones que sean capaz de aceptar a la razón. Una razón

[17] R. Bodei, *op. cit.*, p. 63.

apasionada y unas pasiones racionales. No olvidemos que, en última instancia, el problema de la relación entre razón y pasiones, nos remite a nuestra propia vida, individual y colectiva, que vamos construyendo a partir no sólo de nuestra visión del mundo sino también de las acciones que realizamos y los objetivos que nos hemos planteado.

Bibliografía

BODEI, Remo, *Geometria delle passioni. Paura, speranza e felicità: filosofia e uso politica*. Milano, Feltrinelli, 1991. [Hay dos versiones al castellano: *Una geometría de las pasiones*. Barcelona, Muchnik, 1995; y *Geometría de las pasiones*. México, FCE, 1995].

BODEI, Remo, *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*. Torino, Einaudi, 1998.

BODEI, Remo, *Le forme del bello*. Bologna, Il Mulino, 1995. [Hay una versión al castellano: *La forma de lo bello*. Madrid, Visor, 1998].

BODEI, Remo, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*. Napoli, Bibliopolis, 1979.

BODEI, Remo, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*. Torino, Einaudi, 1987.

BODEI, Remo, *Sistema ed epoca in Hegel*. Bologna, Il Mulino, 1975.

DESCARTES, René, *Las pasiones del alma*, estudio preliminar, notas y trad. de J. A. Martínez. Madrid, Tecnos, 1997. (Clásicos del Pensamiento 126)

DI CASTRO, Elisabetta, "Los confines de la razón. Entrevista a Remo Bodei", *Casa del Tiempo*, 13, febrero 2000.

HEGEL, W. G. Friedrerich, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces. México, FFCE, 1981[4].

HEGEL, W. G. Friedrerich, *Filosofía del derecho*, prólogo de J. Garzón Bates. México, UNAM, 1975. (Nuestros Clásicos 51)

HOBBES, Thomas, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, trad. y prefación de M. Sánchez Sarto. México, FCE, 1984[2].

HUME, David, *Tratado de la naturaleza humana*, 2 vol., ed. F. Duque. Madrid, Editora Nacional, 1981. (Biblioteca de Literatura y el Pensamiento Universales 22)

MARX, Carlos, *Tesis sobre Feuerbach* en *Obras escogidas*, Karl MARX y Frederich ENGELS. Moscú, Progreso, s. f.

SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico y dividida en cinco partes*, prólogo y trad. de José Gaos. México, UNAM, 1977. (Nuestros Clásicos 52)

Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri

SABINA LONGHITANO
Universidad Nacional Autónoma de México

Dedicato a Giuseppe Fava, giornalista e fondatore della rivista I Siciliani, morto sparato a Catania a mezzogiorno in mezzo alla strada il 5 gennaio del 1985.

Andrea Camilleri, nato a Porto Empedocle, in provincia di Agrigento, nel 1925, dopo aver lavorato per molti anni alla RAI come sceneggiatore e come regista di teatro e di televisione, debuttò come scrittore nel 1969, con il romanzo *Il corso delle cose*. Una fortunata serie di quattro libri gialli (*La forma dell'acqua*, *Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine*, *La voce del violino*) fece conoscere al grande pubblico il commissario Montalbano, eroe buongustaio che pensa in dialetto siciliano: nell'estate del 1998, la classifica dei libri più venduti era quasi interamente occupata dai libri di Camilleri: *Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine*, *La forma dell'acqua*, *Il birraio di Preston*, *La stagione della caccia*.[1]

Tutte le opere di Camilleri sono ambientate a Vigata, in Sicilia, "il centro più inventato della Sicilia più tipica", in cui è facilmente riconoscibile Porto Empedocle (col suo capoluogo, Montelusa, che sarebbe Agrigento); nei libri del Commissario Montalbano ed in alcuni altri (per es. nel *Corso delle cose*) c'è la Sicilia attuale della mafia, della corruzione nelle alte sfere, ma anche di piccole vicende di provincia,

[1] Ecco la bibliografia pressoché completa di Andrea Camilleri, secondo le date di apparizione: *Il corso delle cose*, 1978; *La strage dimenticata*, 1984; *La stagione della caccia*, 1992; *La forma dell'acqua*, 1994; *La bolla di componenda*, 1994; *Il birraio di Preston*, 1995; *Il gioco della* mosca, 1995; Il *cane di terracotta*, 1996; *Un filo di* fumo, 1997; *La concessione del telefono*, 1998; *Un mese con Montalbano*, 1998; *La voce del violino*, 1999; *Il ladro di merendine*, 1999; *Quindici giorni con Montalbano*, 1999; *Gli arancini di Montalbano*, 1999; *La mossa del cavallo*, 1999; *Una gita a Tindari*, 2000. A questi si aggiungono alcuni saggi, molte sceneggiature teatrali, vari articoli.

corna, eredità, narrate in modo che "La realtà sembra sfuggire dalle mani dell'osservatore, tutta intessuta com'è di moventi umani elementari ma oscuri, di gesti cerimoniali che alludono ad una seconda natura, a un'ipotesi dell'uomo non misurabile secondo i parametri della logica".[2]

Nei romanzi storici, alcuni definiti dall'autore cronache romanzesche (in particolare *La strage dimenticata* e *La bolla di componenda*), Vigata è lo specchio della Sicilia postunitaria, illusa da Garibaldi e spezzata dai fucili di Bixio, in preda alla vecchia mafia borbonica dei baroni e dei campieri ed alla nuova mafia collusa con i politici e i funzionari del Regno. Molti di questi romanzi si basano su fatti narrati nell'Inchiesta Parlamentare sulle Condizioni Socioeconomiche della Sicilia (sia su quella ufficiale, sia sulla "controinchiesta" di Franchetti e Sonnino), o ad altri documenti dell'epoca. "Nell'attenersi al fondo di verità storica c'è probabilmente un senso preciso: in Sicilia non serve attendere che la storia si ripeta per avere la farsa. La storia, per i siciliani, si presenta subito, al suo primo apparire, con la smorfia violenta della farsa".[3]

Sarebbe interessante esplorare il rapporto di Camilleri con la sua materia, il suo dare vita, pensieri, carne ed ossa agli aneddoti storici, il suo senso della Microstoria, della storia incarnata in parole e atteggiamenti, confrontare la sua visione con quella di Pirandello e Sciascia, analizzare il suo rapporto con le fonti storiche; ma ciò che interessa a questo studio è invece esplorare il linguaggio di Camilleri, un ibridismo linguistico altamente espressivo, che, riproducendo il parlato siciliano, della Sicilia Occidentale, di più, il lessico locale di Porto Empedocle, quasi un lessico familiare, dà una gran forza vitale ai racconti ed ai personaggi, ed una levità, un'arguzia speciale alla narrazione, in cui la lingua sta dietro all'andamento sinuoso dell'intreccio.

Per dare una rapida idea dell'immediatezza espressiva del linguaggio di Camilleri, cito l'*incipit* del *Ladro di merendine*:

> S'arrisbigliò malamente: i linzola, nel sudatizzo del sonno agitato per via del chilo e mezzo di sarde a beccafico che la sera avanti si era sbafato, gli si erano strettamente arravugliate torno torno il corpo, gli parse d'essere addiventato una mummia. Si susí, andò in cucina, raprí il frigorifero, si scolò mezza bottiglia d'acqua aggilata. Mentre beveva, faliò fora dalla finestra spalancata. La luce dell'alba prometteva giornata bona, il mare una tavola, il cielo chiaro senza nuvole. Montalbano, soggetto com'era al tempo che faceva, si sentí rassicurato circa l'umore che avrebbe avuto nelle ore a venire. Era ancora troppo presto, si ricurcò, si predispose ad altre due ore di dormitina tirandosi il linzolo sopra la testa. Pensò, come sempre faceva prima d'addormentarsi, a Livia nel suo letto di Boccadasse, Genova: era una prisenza propiziatrice a ogni viaggio, lungo o breve che fosse, in «the country sleep», come faceva una poesia di Dylan Thomas che gli era piaciuta assà.
>
> Il viaggio era appena principiato che venne subito interrotto dallo squillo del telefono. Gli parse che quel suono gli trasisse, come. una virrina, dentro un orecchio per nesciri dall'altro, trapanandogli il cervello.
>
> "Pronto! ".
>
> "Con chi è che io sto parlando?".
>
> "Dimmi prima chi sei".
>
> "Catarella sono"
>
> "Che c'è?"
>
> "Mi scusasse, non avevo arraccanosciuta la voce sua di lei, dottori. Capace che lei stava dormendo"
>
> "Capace che sì, alle cinco di matina! Mi vuoi dire che c'è senza stare ulteriormente a scassarmi la minchia?"[4]

[2] Ruggero Jacobi, prefazione alla prima edizione de *Il corso delle cose*.
[3] Andrea Camilleri, *Il Birraio di Preston*, risvolto di copertina.

I personaggi di Camilleri parlano nella propria lingua, è attraverso la loro lingua che i personaggi esistono, il loro linguaggio è uno dei fattori maggiormente caratterizzanti, che definisce la loro identità, il loro rapporto col mondo. Cito sempre dalla terza di copertina de *Il birraio di Preston*: "[Al]l'iperbole e il paradosso della battuta, [...] corrispondono l'amara coscienza dell'assurdo in cui siamo e il dolore sordo per l'immutabilità di questa condizione".

Nell'analizzare i caratteri salienti della lingua usata da Camilleri possiamo distinguere diversi tipi di deviazione dalla norma dell'italiano standard: le distinzioni, utili per l'analisi, non escludono evidentemente la compresenza di vari fenomeni in una

[4] A. Camilleri, *Il Ladro di merendine*, p. 9-10.

stessa espressione (parola o periodo).[5] Naturalmente queste osservazioni non pretendono di spiegare né esaurire la totalità del lessico e della sintassi di Camilleri, quanto di presentare e tipificare i fenomeni lessicali, sintattici e semantici piú evidenti della sua scrittura.

Fra le deviazioni di tipo lessicale si annoverano parole proprie solamente del dialetto siciliano, specialmente verbi, che hanno bisogno di essere tradotti in italiano per essere compresi: *susírisi* per "alzarsi", *cataminarsi* per "muoversi", *taliare* per "guardare", *tràsiri* e *nésciri* per "entrare" e "uscire", etc. (inoltre in siciliano questi due verbi, cosí come "salire" e "scendere", sono transitivi). Un altro tipo di "deviazione" lessicale (sarei tentata di definirla fonetica) è quella di parole comuni al siciliano ed all'italiano standard, in cui l'uso di una grafia dialettale, per esempio *linzola*, *vagnatizzo*, *prisenza*, *aggilata* (per, naturalmente, "lenzuola", "bagnaticcio", "presenza", "gelata") serve a rendere la pronuncia del parlato siciliano.

L'interesse dell'autore per rendere fedelmente la pronuncia dei linguaggi dei propri personaggi si manifesta anche nel citare altre parlate regionali, per esempio il fiorentino del Prefetto (v. *infra*, la citazione da *Il birraio di Preston*), in cui le **c-** iniziali sono sostituite da apostrofi o **h-** (per es: *'asa*, o *honfidenza*), si scrive *mía* per "mica", e si usa il tipico *l'è* invece di "è" in frasi interrogative. Nella *Mossa del cavallo* (v. *infra*) troviamo grafie che rendono la pronuncia del piemontese, come *siniora* per "signora", *lasii*, per "lasci", e *melio* per "meglio", nonché periodi interi in dialetto piemontese, e, specialmente, in genovese, il cui intreccio con il siciliano è parte integrante della trama della storia, come si vedrà piú avanti.

Senza dubbio le deviazioni piú interessanti sono quelle semantiche e sintattiche: le prime usano parole o espressioni riconoscibili come italiane ma con un diverso significato, le seconde sono invece strutture sintattiche che, piú o meno devianti per l'italiano standard, sono tipiche del periodare dialettale. Nel primo caso annoveriamo, per esempio, la parola *nirbúso*, nervoso (frequentissima, ma non presente in nessuna citazione diretta), che, oltre ad avere il significato di aggettivo (cosí come in italiano standard) ha anche un significato di sostantivo (*u nirbúso*), traducibile, in italiano standard, come "agitazione, ansia, nervosismo", o ancora il participio passato *negato*

[5] In mancanza di ulteriori specificazioni le citazioni brevi provengono dal primo brano riportato, quello tratto da *Il ladro di meredine*.

con valore di aggettivo con il significato di "assolutamente inadatto" (cfr *infra*, la citazione dal *Birraio di Preston*).

Nel secondo caso annoveriamo la tipicissima inversione soggetto-verbo nelle frasi copulative, dalla semplice "Montalbano sono" a inversioni sintattiche piú complesse come per esempio "per i comerdioni era un posto negato, Punta Raisi" (cfr. *infra*, *Il Birraio di Preston*), oppure "soggetto com'era al tempo che faceva", che rispondono a esigenze di topicalizzazione tipiche del parlato in generale e del dialetto siciliano. In particolare, facciamo notare le tipiche espressioni *non è cosa*, che significa "non vale la pena" o "non è possibile", l'uso del congiuntivo imperfetto invece dell'imperativo nella forma di cortesia (*mi scusasse* per "mi scusi"), o la domanda *C'è cosa?*, che, a seconda del contesto puó significare un semplice "Cosa c'è?" o un piú complesso "Hai/ha qualcosa da ridire"?

Seppure questo tipo di analisi metta in evidenza alcune particolarità espressive del linguaggio di Camilleri, va arricchita con un altro tipo di considerazioni, per spiegare il valore stilistico, la ragione espressiva di queste scelte linguistiche.

Nell'ultima edizione del primo romanzo di Camilleri, intitolato *Il corso delle cose*,[6] c'è una postfazione, intitolata "Mani avanti", in cui Camilleri giustifica le proprie scelte linguistiche:

> Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistitibile gana di contare storie mie con parole mie. [...] La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le *parole* che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel "parlato" quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che

[6] A. Camilleri, *Il corso delle cose*.

> scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perchè non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza *extra moenia*. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d'espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta. Ero a questo punto, quando tornai a imbattermi nel gaddiano *Pasticciaccio*: credo, mal grado qualche critico abbia scritto il contrario, di non dover nulla a Gadda, la sua scrittura muove da assai piu 1ontano, ha sottili motivazioni e persegue fini assai più ampi dei miei. Molto devo invece al suo esempio: mi rese libero da dubbi ed esitazioni. E cosí, [...] cominciai a scrivere il mio primo romanzo, questo. [...]. Lo considero un discreto avvio per una ricerca di linguaggio certamente lunga e difficile.[7]

In queste pagine si rispecchia la grande contraddizione linguistica della letteratura italiana, condannata fin dalle origini (e con poche eccezioni) all'uso di un linguaggio il cui tono aulico ed artificioso è stato il prezzo da pagare per costruire una comune identità linguistico-culturale delle *élites* culturali italiane. In questo processo la Sicilia è entrata troppo tardi: le condizioni socio-politiche dell'isola, i fucili di Bixio, la leva obbligatoria, la tassa sul macinato, i rapaci burocrati piemontesi collusi con la mafia dei campieri hanno segnato l'annessione della Sicilia all'Italia. La relazione degli scrittori siciliani con il loro linguaggio passa attraverso questo nodo, mirabilmente espresso in queste pagine.

La scelta di Camilleri è chiaramente delineata: non si possono raccontare storie proprie con parole di altri: le parole sono lo specchio di un vasto mondo interiore che può essere espresso

[7] *Ibid.*, p. 141-3.

solo quando si trova il coraggio di tirar fuori le parole, le parole proprie che non si possono tradurre.

Mi viene in mente il Canetti della *Lingua salvata*, che ricostruisce la storia, la psicologia, il sapore della propria vita attraverso le lingue che si parlavano attorno a lui: il bulgaro della prima infanzia, il rumeno della comunità ebrea sefardita danubiana, l'inglese dell'esilio volontario dei propri genitori, il tedesco della Vienna fra le due guerre: ognuna di queste lingue sottende una ricca realtà psicologica, il sapore di certi ricordi, la pregnanza di certi pensieri, un'intera *Weltanschauung*.

Il secondo romanzo, intitolato *Un filo di fumo*,[8] contiene in calce un glossario di parole ed espressioni siciliane; *Il gioco della mosca* è un elenco di espressioni in ordine alfabetico: si riprende l'idea del glossario di *Un filo di fumo*, ampliata e trasformata in un "lessico familiare", in cui il linguaggio è ancora collegato alla memoria storica di piccoli e grandi fatti della famiglia dell'Autore o della comunità di Porto Empedocle. Si legge nella prefazione:

> Il lettore non si faccia ingannare dall'ordine alfabetico col quale queste pagine si organizzano. Non ho inteso scrivere una sorta di dizionario delle sentenze, delle parole, dei mimi, delle parità, dei detti, dei proverbi, in uso dalle mie parti. Io ho raccolto alcune microstorie, anzi sarebbe meglio dire storie cellulari, e le ho rielaborate: le intitolazioni sono la conseguenza logica dele storie, la conclusione posta in testa e non in coda. La disposizione secondo l'alfabeto è solamente un'agevolazione alla lettura..[9]

Il linguaggio, la cultura orale e popolare come luogo della memoria collettiva; questa posizione è ribadita nell'articolo "Arlecchino o della sinistra", un articolo comparso su *MicroMega* del giugno 1999, alla fine del quale Camilleri scrive:

[8] Apparso nel 1980 presso Garzanti, *Un filo di fumo* fu ristampato da Sellerio nel 1997. Nella prefazione al glossario (p. 123 dell'edizione Sellerio) si legge: "Nel 1980 Livio Garzanti volle pubblicare questo mio romanzo risolvendo le perplessità di alcuni suoi eminenti collaboratori. Mi domandò però, quasi a guardarsi le spalle, un glossario. Comprendendo le sue taciute ragioni, principiai a compilarlo di malavoglia; poi, a poco a poco, ci pigliai gusto e me la scialai".

[9] A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, p. 11.

A proposito dell'Europa. Ho sempre detto, in svariate occasioni, d'essere felice che il mio costume di Arlecchino sia tagliato non più da un sarto italiano, ma da un sarto europeo. Però diventa indispensabile che, per potermi muovere meglio, gli indumenti intimi siano italiani. La facile metafora significa che le radici culturali, la loro sopravvivenza, vanno garantite assai più di prima. [...] Sono convinto che la perdita dei dialetti in Italia è la perdita di una identità culturale. Il dialetto è la vera, unica linfa della lingua. Sono le parole straniere che imbastardiscono la lingua nazionale, non le parole che dalla periferia arrivano al centro. E non sto facendone un problema di autarchia della lingua di fascista memoria.[10]

La scrittura di Camilleri si nutre di questa lingua, ne fa materia dello scrivere e contemporaneamente ragione e spinta per l'intreccio e le motivazioni dei personaggi, loro verità ontologica.

Nel *Birraio di Preston* (1995), che prende spunto da un fatto riportato dall'Inchiesta parlamentare sulle condizioni socioeconomiche della Sicilia, c'è un dialogo fra il mafioso don Memè ed il prefetto fiorentino Bortuzzi, che si è messo in testa di far rappresentare a Vigata un'opera lirica, *Il birraio di Preston*, appunto, che non va a genio ai cittadini vigatesi. Questo dialogo è paradigmatico, e sento di doverlo riportare quasi per intero:

"Io, da nicareddro, giocavo coi comerdioni" fece lento lento, rompendo il silenzio, Emanuele Ferraguto.

"Ah, sí?" disse tanticchia disgustato il prefetto che s'immaginò i comerdioni come una specie di ragni pelosi e viscidi ai quali il bambino Ferraguto strappava le zampe una ad una.

"Sí" continuò Ferraguto. "Come li chiamate dalle parti vostre quei giochi che i picciliddri si fabbricano. [...]

"Ho capito! I cervi volanti! Gli aquiloni!" esclamò Sua Eccellenza. [...]

"Per i comerdioni è un posto negato, Punta Raisi. Certe volte non c'era vento e non c'erano le umane e divine cose per farli alzare. Certe volte immeci di vento ce n'era ma il comerdione, appena in volo, incocciava una manata di corrente forte che lo faceva capozziare e poi lo mandava a sbattere sui rami degli alberi. Io mi ci incaniavo. Ma sbagliavo, stavo in errore. Mi sono spiegato?"

Sua Eccellenza rimase fulminato dalla domanda improvvisa. Che 'azzo c'era da capire in quella storia di aquiloni e di venti contrari?

" No, non si è spiegato".

"Sempre una testa di minchia fiorentina è" pensò Ferraguto, e di conseguenza rivotò la domanda.

[10] A. Camilleri "Arlecchino o della sinistra", *MicroMega*, giugno 1999, 74-82, p.81-82.

Le parole, sembra dire Camilleri, hanno un loro sapore, un potere evocativo fonico slegato dal senso: la parola *comerdione* ha, per il fiorentino Bortuzzi, un sapore peloso e viscido d'insetto. Ma chiarire il primo equivoco non fa altro che scatenare una serie di malintesi ad un livello piú profondo.

Ferraguto infatti, uomo della mafia "classica" siciliana, ne parla il linguaggio: un linguaggio che, senza escludere la precisione descrittiva né certi accorgimenti retorici che ne fanno una lingua elegante ed arguta, si esprime per allusioni e metafore, per anacoluti del significato, per salti di passaggi logici. Quello del discorso citato sopra è uno dei classici stili discorsivi mafiosi, resici familiari dai romanzi di Sciascia: risponde alla regola di non essere mai espliciti per poter sempre negare tutto all'occorrenza. Ma Ferraguto si rende presto conto che il codice linguistico del prefetto è invece uno solo, immune a questi meccanismi espressivi, cosicché non gli resta che scoprire il gioco, cambiando codice:

"Vostra Eccellenza mi permette di parlare latino?".

Il prefetto si sentí bagnare la schiena da un rivolo di sudore. Fin dal momento che si era imbattuto in rosa rosae aveva capito che quella era la sua vestia nera.

"Ferraguto, in honfidenza, a scuola non ero mía bravo".

Don Memè allargò il sorriso leggendario.

"Ma che ha capito, Eccellenza? Da noi, in Sicilia, parlare latino significa parlare chiaro". "E quando volete parlare oscuro?".

"Parliamo in siciliano, Eccellenza".

"Vada avanti in latino".

"Eccellenza, perché s'intesta a voler fare alzare questo comerdione del *Birraio* proprio a Vigata dove ci sono venti contrari? Mi creda, da amico quale mi onoro, che non è cosa".
Finalmente il prefetto agguantò la metafora.
"A Vigata, hosa o non hosa, devono fare quello che ordino io, quello che diho e homando io. *Il Birraio di Preston* sarà rappresentato e avrà il successo che merita".

L'abilità espressiva di Ferraguto conosce quindi piú livelli: il "siciliano" iniziale, cioè il linguaggio velato, oscuro e metaforico con cui ha incominciato il suo discorso, il "latino", inteso nel suo senso dantesco[11] di linguaggio "soave e piano" per antonomasia, di "linguaggio" *tout court*. Ma il prefetto continua a prendere tutto alla lettera, e crede veramente che don Memè si metterà a parlare la lingua di Cicerone. Finalmente il prefetto "agguanta" la metafora, ma ciò non è sufficiente a fargli cambiare idea. Allora il polisemico Ferraguto ricorre alla sua ultima risorsa espressiva, quella da usare solo a piccole dosi o in cerchie ristrette:

"Eccellenza, posso parlare spartano?"
"O che vuol dire?"
"Spartano vuol dire parlare con parole vastase. Mi spiega per quale amatissima minchia lei è amminchiato a imporre ai vigatesi la rapprisintazione di un'opera che i vigatesi non si vogliono agliuttiri? Voscenza vuole forse fare succedere un quarantotto, una rivoluzione?"[12]

In questo brano, come in molti altri passi delle opere di Camilleri, la discussione sulla lingua è metalinguaggio, veicola forti intenzioni comunicative: si parla della lingua, o in una certa lingua, per parlare di ben altro.

[11] Si veda per esempio *Paradiso*, III, 63 "sí che raffigurar m'è piú latino". Nell'edizione Scartazzini-Vandelli (Milano, Hoepli, 1987), a p. 630 si legge, in nota al verso citato: "latino: agevole, facile. Nel Conv. II, III, 1, *latinamente* vale *facilmente*. E *latino* per *facile* usò anche G. Vill., *Cron.*, XI, 20, ed è vivo tuttora (anche in derivati verbali) in piú dialetti emiliani e lombardi".
[12] Andrea Camilleri, *Il birraio di Preston*, p. 41-42.

I livelli espressivi dei personaggi di Camilleri vanno dall'implicito all'esplicito, il loro linguaggio è polisemico: il siciliano parla per metafore, per accenni, per allusioni; ciò che viene detto ha piú di un significato, e la scelta del registro è estremamente importante per manifestare con esattezza le proprie intenzioni comunicative, come in questo breve passo: "'Vogliamo babbiare?' gridò Gammacurta, e per dare piú forza alla domanda (il medico Gammacurta sta parlando con due militari che gli impediscono di uscire da teatro) la tradusse in italiano: 'Vogliamo scherzare?'".[13]
A questo proposito, un aneddoto riportato nel *Gioco della mosca* è molto significativo: alla voce "taliari", che significa "guardare", si legge:

TALIARI: Guardare. Ma "taliarsi" significa anche che due o piú persone stanno intavolando un segreto discorso. Esiste un antico mimo che racconta come due siciliani, arrestati in terra straniera per un certo reato, fossero stati rinchiusi in celle separate perché non potessero parlarsi e concordare una comune linea di difesa. Al momento del processo davanti al re, i due vennero fatti avanzare a debita distanza l'uno dall'altro, ma a tiro di sguardo. E infatti fulmineamente si "taliarono". Intercettati a volo quegli sguardi, il primo ministro, che era siciliano, gridò: "Maestà, parlaru!"
Era inutile ogni confronto, i due si erano intesi senza aprire bocca. E c'è da domandarsi perché il siciliano abbia in sommo grado sviluppato questo muto sistema di comunicazione. Una risposta possibile forse è data dalle continue dominazioni che sull'isola si sono susseguite, dai greci alla mafia, e dal dover dunque continuamente difendersi dalle spie del potere. Il siciliano sa benissimo di non potersi fidare nemmeno delle parole; va bene che volano, ma volando volando possono mettere nido nel padiglione di orecchie indiscrete.[14]

Il gioco di sottili ambiguità fra detto e non detto, fra lingua "estranea" *versus* lingua "propria" emerge nella struttura stessa del romanzo storico *La concessione del telefono*, in cui si susseguono

[13] A. Camilleri, *ibid.*, p. 103.
[14] A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, p.79.

capitoli intitolati "cose dette", composti da dialoghi fra i vari personaggi e capitoli intitolati "cose scritte", cioè lettere ufficiali, scritte nel burocratese del Regno, ma anche biglietti e lettere personali. Il contrasto fra lingua scritta e lingua orale, ma anche fra i vari registri linguistici derivati dalla provenienza geografica e sociale (con tutte le possibili combinazioni di queste variabili), è reso magnificamente dai vari codici espressivi che si alternano nella narrazione. La vicenda, ambientata nella Sicilia delle leggi speciali del 1891-92, tratta di un sostanziale malinteso: Pippo Genuardi, giovane scioperato, sposato con Taninè, figlia del ricco don Nenè, se la intende con la seconda moglie di quest'ultimo, e per poter parlare con lei, chiede l'istallazione di un telefono (con relativa linea) nelle due case, la sua e quella del suocero. Ma tale richiesta insospettisce le Autorità, che pensano che Genuardi sia un pericoloso rivoluzionario appartenente ai Fasci Siciliani.

Lo scarto fra i linguaggi (scritto e parlato) dei vari personaggi, che rappresentano mondi lontani ed incomunicabili, è parte integrante della trama dell'opera: sia nelle "cose dette" sia nelle "cose scritte" ogni personaggio ha un proprio codice espressivo ben preciso, che influisce nei rapporti con gli altri. Ecco alcuni esempi di "cose dette" fra due siciliani, don Nenè, ed il suo servospia, Caluzzè.

> "Voscenzabinidica, don Nenè".
> "Salutiamo, Caluzzè"
> "Voscenza mi devi pirdonari si vegno a disturbarla nel suo scagno che macari Voscenza havi chi fari"
> "In questo momento non ho da fare, Caluzzè. C'è cosa?"
> "Sissi"
> "Ahi ahi! Che minchiata nova nova combinò mio genero Pippo?"
> "Nonsi, don Pippo Genuardi di recente minchiate non ne fece. Ma siccome che voscenza vole sapiri da mia tutto di tutto di tutto che capita nel magazzino di don Pippo, suo jenniro, ci devo accomunicari che arricevette una littra della Prefettura di Montelusa".
> "Riniscisti a leggerla?"
> "Sissignori. Siccome che don Pippo se ne dovette partiri per Fela, io m'attrovai tutto il tempo bisognevole per leggirla. Ci misi una simanata scarsa."

> "Che diceva la littra?"
> "La littra faceva che so' jenniro don Filippo invece di arrivolgersi alla Prefettura doveva scrivire alle Posti e Tiligrafi. Aveva fatto errori, insomma."
> "E che cavolo vuole dalle Poste e Telegrafi?"
> "La concezione della linea tilifonica.."[15]

Il linguaggio di Caluzzè è piú dialettale di quello di don Nenè; la sintassi farraginosa del suo periodare (vedasi la sua prima frase, in cui quel *macari* significa, com'è tipico in Sicilia, "forse"[16]) con cui esprime il suo servilismo, rafforzato dall'uso del *Voscenza* (il *Lei* siciliano antico), cosí come la secchezza di don Nenè esprime l'abitudine al comando.

Ecco invece un esempio di conversazione fra alti funzionari del Regno, cioè fra persone appartenenti ad una classe sociale elevata per nascita, per educazione e per provenienza geografica, essendo loro piemontesi, cioè rappresentanti del Regno nell'Isola.:

> "Tenente Gesualdo Lanza-Turó a rapporto, signor Generale!".
> "Tenente carissimo! Comodo, comodo. Lo sa che il mese scorso, a Roma, nel salotto dei marchesi Baroncini, ho avuto il piacere d'incontrare la siniora contessa sua madre? Gran bella donna, sua madre, Tenente!".
> "Come sta la mamma, Generale?".
> "Sta bene, fioeu mio, La siniora contessa m 'ha fatto capire che ha un solo cruccio, quello che lei è lontano".
> "Dovrà rassegnarsi. Il dovere".
> "Guardi, Tenente, che ho deciso di venire incontro ai desiderata della siniora contessa".
> "E cioè?"
> "Tagliamola corta che è melio. Lei, il mese prossimo, raggiungerà Napoli. Piglierà servissio col colonnello Albornetti, valoroso uffiziale. Sono stato bravo, neh? La siniora contessa ne sarà felice".

[15] A. Camilleri, *La concessione del telefono*, p. 46.

[16] In siciliano "magari" ha per lo meno tre significati: il primo, comune all'italiano, di frase esclamativa con valore di augurio o desiderio, il secondo esprime un "forse", il terzo, tipicamente siciliano, equivale a "anche, pure". Camilleri usa *macari* con questi tre valori.

"Se mi permette, Generale Saint-Pierre, io lo sono un po' meno".
"E perché, fioeu mio?"
"Non c'e, sotto a questo mio trasferimento, lo zampino del Questore di Montelusa?.
"Tenente, lasii perdere, chè melio."
"È il mio diritto sapere dove ho sbagliato."
"Ma lei non ha sbaliato! Non sia pi lông che n' dí sensa pan!"[17]

Anche nel linguaggio di questi personaggi è presente il dialetto, come nell'esortazione finale (che è un proverbio), nell'uso dell'espressione *fioeu mio* o nel tipico *neh*. Ma la lingua di questa conversazione è quella di chi si sforza di parlare un buon italiano, con risultati disomogenei: dalle "deviazioni" fonetiche di cui si è già scritto, come *siniora* per "signora", all'uso di espressioni colloquiali ma pur sempre italiane (come *tagliamola corta*) fino a certe strutture di un italiano piú elegante (per esempio *Se mi permette*, o *è il mio diritto*), o perfino colto (*desiderata* è un latinismo).

Infine, un esempio di "cose scritte": un bigliettino d'amore scritto dall'amante a Filippo:

Pippo amori mio adoratto,
gioia di chisto cori Pipuzzo adoratto ca ti penzo che è notti o che è iorno e ti penzo macari che è il iorno ca viene appresso [...] le cose Pipuzzo mio che ti sono accapitate che sei andato a finnire nello carzaro collo sdilinguenti mi hano fatto venire la febbri che mi spuntarono le machie sulla faccia e stavo dispirata [...] doppo seppi che ti era smorcata la febbri per tutte le cose che patisti nuccenti como a Christo e accossí non ci siamo potuti avvedere e alora Pipuzzo anima mia quanno è che ci pozziamo nuovamente avvidere per passare qualche orata abbrazzati stritti stritti qualche ora di filicità [...][18]

Questa è la tipica lettera di una persona semianalfabeta che cerca di scrivere in italiano: il risultato è un ibrido con parole dialettali italianizzate, come quel *che ti era smorcata*, in cui si usa un verbo

[17] *Ibid.*, p. 126-27.
[18] *Ibid.*, p. 95-96.

siciliano ma si coniuga al trapassato prossimo invece che al passato remoto come si farebbe parlando in siciliano; o quell'*accossí*, un incrocio fra il siciliano "accussí" e l'italiano "cosí". Si noti, inoltre, la mancanza assoluta di punteggiatura che da un lato esprime la concitazione, l'ansia della donna, dall'altro la sua ignoranza.

Il gioco fra cose scritte e cose dette ricompare nell'ultimo romanzo di Camilleri, ancora un romanzo storico, *La mossa del cavallo*, (1999). In quest'opera, il livello di ricerca e sperimentazione linguistica è altissimo e la riflessione sul potere del linguaggio, del codice espressivo, entra nell'intreccio del romanzo. La vicenda, liberamente tratta da *Politica e mafia in Sicilia* di Leopoldo Franchetti, scritto nel 1876 e pubblicato nel 1995 (come puntualizza Camilleri nella nota finale), è quella di un ispettore ai molini genovese che, appena arrivato in Sicilia –incaricato di controllare il pagamento della famigerata Tassa sul macinato e resosi subito conto di corruzioni e clientelismi– viene accusato dell'uccisione di un prete ricco, corrotto e odiatissimo. Giovanni Bovara, questo il nome dell'ispettore, è siciliano ma cresciuto a Genova, dove ha imparato l'italiano ed il genovese, lingua in cui pensa. È un estraneo in tutti i sensi, e viene preso in un tranello: potrà scagionarsi dell'omicidio recuperando la lingua dei suoi antenati. Attraverso il dominio del codice espressivo del siciliano, Bovara riesce infatti a scardinare dall'interno la logica che lo sta incarcerando, e quindi a dimostrare la propria innocenza. Cito dei passi di "cose scritte":

A S.E. Ill.ma
Il Presidente

Recatosi presso la Delegazione di P.S. di Montelusa ove trovasi provvisoriamente ristretto Bovara Giovanni per procedere al di lui interrogatorio per il reato d'omicidio ascrittogli nella persona di don Artemio Carnazza, il sottoscritto constatava essere il sopradetto Bovara in stato di totale confusione mentale e in preda a manifesta turbativa. Alla mia domanda ove egli fosse nato, rispondeva una volta a Genova e un'altra volta a Vigata, ma che erasi ravveduto, propendendo a considerarsi, al momento attuale, nato decisamente a Vigata.
Alla stranezza di questa asserzione, "dopo aver premesso di essere stato un buon giocatore di scacchi sia pur un poco fuor d'esercizio, aggiungeva che, nel corso dell'insonne notte

trascorsa nella cella della Delegazione, aveva a lungo meditato sullo schema di gioco e che stimava percio vincente la mossa del cavallo.
Almeno credo che così si sia espresso, non intendendosi il sottoscritto del gioco degli scacchi.
Faccio presente che questo sproloquio venne fatto in dialetto siciliano, rifiutandosi l Bovara di parlare l'italiano ed asserendo essere il siciliano l'unica lingua per lui più sicura per non commettere errori.
Alle mie successive domande ha opposto uno smarrito silenzio.
Il dottor Ernesto Lojacono, dal sottoscritto espressamente convocato, ha espresso l' opinione che non sarà possibile procedere all'interrogatorio del Bovara prima di una settimana.
Con osservanza,
Giosuè Pintacuda
Giudice Istruttore.[19]

Cito ancora dall'interrogatorio di Giovanni Bovara, in cui è evidente lo scarto di codici espressivi, l'italiano burocratico dei funzionari del Regno e il siciliano di Giovanni Bovara, che gli salverà la vita:

Signor Bovara, quando il cancelliere e io l' abbiamo salutata, lei ha rlcambiato dicendo: –baciamulimani. Perchè ci ha rlsposto in dialetto?
Pirchí fino a quanno mi trovu in chista situazioni penserò e parlerò accussí.
Guardi che la cosa, ai fini dell'interrogatorio, dato che tanto io quanto il cancelliere siamo siciliani, non ha nessuna importanza,
Questo lo dice vossia.
Va bene, andiamo avanti: Lei ha qualcosa da modificare del racconto fatto al delegato Spampinato sul ritrovamento del cadavere?
Nonsi, quanno che lo ritrovai io, ancora non era cadavere. Stava per divintarlo.
Dunque lei in sostanza conferma il ritrovamento di padre Carnazza sulla trazzera poco dopo il bivio Montelusa-Vigata?

[19] A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, p. 191-2.

Sissignuri.
E come spiega allora che il corpò è stato ritrovato a casa sua?
Se me lo spiega prima vossia, è megliu.
Guardi, ragioniere, che qui quello che deve dare spiegazioni è lei.[20]

La riflessione sul potere del linguaggio, sull'importanza del codice espressivo, entra nell'intreccio del romanzo. *La mossa del cavallo*, come afferma la presentazione editoriale, "ci consegna in forma di narrazione una straordinaria dichiarazione di poetica 'in atto' e allo stesso tempo una sconcertante e paradossale storia di sopraffazioni antiche e attualissime, di manipolazioni continue che rendono difficile l'accertamento di verità individuali e collettive."[21]

Cambiare linguaggio ufficiale in quello famigliare è cambiare mentalità, ed evitare cosí di rimanere stritolato da meccanismi implacabili quanto ingiusti: linguaggio, dunque, come diritto individuale e come rifugio. Ma soprattutto linguaggio come chiave di interpretazione della realtà, come griglia che permette di dare diverse rappresentazioni del mondo, come l'unica maniera di salvare il proprio sguardo, la propria verità.

Appendice

Nel 2000 sono usciti altri libri di Camilleri, particolarmente interessanti per quanto riguarda l'argomento di questo studio. Oltre al già citato "giallo" della serie del Commissario Montalbano *Gita a Tindari*, è apparso il romanzo storico *La scomparsa di Patò*; la biografia romanzata di Luigi Pirandello *Biografia del figlio cambiato*, e, *last but not least*, la lunga intervista fatta a Camilleri dal direttore de *La Stampa* Marcello Sorgi, intitolata "La testa ci fa dire", ristampata con lo stesso titolo in un opuscolo di Sellerio.

Segnalo specialmente, per quanto riguarda la lingua, *La scomparsa di Patò*, organizzato come un *dossier* di rapporti della

[20] *Ibid..*, p. 209.
[21] A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, risvolto di copertina.

Questura al Questore e dell'Arma dei Carabinieri al Prefetto, di articoli di giornali locali, di lettere di cittadini e di false foto di scritte sui muri attraverso cui si narra della misteriosa scomparsa di un ragioniere durante una festa religiosa. Si tratta, insomma, di un romanzo di "cose scritte" nel linguaggio burocratico dei rapporti ufficiali, ed è incredibile come l'uso che Camilleri fa di un codice apparentemente arido sia funzionale alla trama e raggiunga vertici di espressivitá ed immediatezza.

Infine, un capitolo dell'intervista *La testa ci fa dire* (p.117-122) è dedicato alle scelte linguistiche: qui l'autore, oltre a riferire le sue polemiche con Sciascia a proposito della lingua, ribadisce alcuni concetti fondamentali: il dialetto è l'essenza stessa dei personaggi, il personaggio "nasce, quasi, dalle parole che deve dire", la lingua di un personaggio è "il suo proprio pensiero".[22]

Bibliografia

CAMILLERI, Andrea, *Il corso delle cose*. Poggibonsi, Lalli, 1978.

CAMILLERI, Andrea, *La strage dimenticata*. Palermo, Sellerio, 1984.

CAMILLERI, Andrea, *La stagione della caccia*. Palermo, Sellerio, 1992;

CAMILLERI, Andrea, *La forma dell'acqua*. Palermo, Sellerio, 1994.

CAMILLERI, Andrea, *La bolla di componenda*. Palermo Sellerio, 1994.

CAMILLERI, Andrea, *Il birraio di Preston*. Palermo, Sellerio, 1995.

CAMILLERI, Andrea, *Il gioco della mosca*. Palermo, Sellerio, 1995.

CAMILLERI, Andrea, *Il cane di terracotta*. Palermo, Sellerio, 1996

CAMILLERI, Andrea, *Un filo di fumo*. Palermo, Sellerio, 1997.

CAMILLERI, Andrea, *La concessione del telefono*. Palermo, Sellerio, 1998.

CAMILLERI, Andrea, *Un mese con Montalbano*. Milano, Mondadori, 1998.

CAMILLERI, Andrea, *La voce del violino*. Palermo, Sellerio, 1999.

[22] M.arcello Sorge, *La testa ci fa dire*, p. 121.

CAMILLERI, Andrea, *Il ladro di merendine*. Palermo, Sellerio, 1999.

CAMILLERI, Andrea, *Quindici giorni con Montalbano*. Milano, Mondadori, 1999.

CAMILLERI, Andrea, *Gli arancini di Montalbano*. Milano, Mondadori, 1999.

CAMILLERI, Andrea, *La mossa del cavallo*. Milano, Rizzoli, 1999.

CAMILLERI, Andrea, "Arlecchino o della sinistra", *MicroMega*, giugno 1999, p .81-82.

CAMILLERI, Andrea, *Una gita a Tindari*. Palermo, Sellerio, 2000.

CAMILLERI, Andrea, *La scomparsa di Patò*. Milano, Mondadori, 2000.

CAMILLERI, Andrea, *Biografia del figlio cambiato*. Milano, Mondadori, 2000.

JACOBI, Ruggero, "Prefazione" a Andrea CAMILLERI, *Il corso delle cose*. Poggibonsi, Lalli, 1978.

SORGE, Marcello, *La testa ci fa dire. Intervista a Andrea Camilleri*. Palermo, Sellerio, 2000.

Standard e dialetto nella Sicilia odierna[1]

DELIA BENTLEY
University of Manchester

> Negli ultimi anni sono stati compiuti alcuni apprezzabili tentativi di "lettura" della Sicilia linguistica attraverso una considerazione attenta del repertorio del contatto dialetto/lingua. [...] Il quadro che ne risulta è indubitabilmente ricco (la Sicilia è tra le "regioni dialettali" più studiate del mondo romanzo), ma pur sempre parziale.[2]

Introduzione

La Sicilia è fra le regioni dialettali più studiate d'Italia. Tuttavia, la questione del contatto fra standard e dialetto è tuttora parzialmente inesplorata. In questo lavoro si espongono i risultati di ricerche sulla situazione sociolinguistica dell'isola. Da un canto, si tratterà dell'incidenza di ciascun codice nel parlato contemporaneo, del ruolo di variabili[3] quali la provenienza, l'età e l'istruzione, dello status dello standard e del dialetto in una serie di contesti o *reticoli* (§ 2). Dall'altro, si esaminerà la pressione del dialetto sullo standard, in base a una serie di proprietà

[1] Questo lavoro è una versione riveduta ed estesa di un precedente articolo (Delia Bentley, "Language and dialect in modern Sicily", *The Italianist*, 17). I risultati esposti nella sezione 3, tratti dalla mia tesi di dottorato (*The expression of conditionality and futurity: variation and change in the province of Palermo*), non figurano nel summenzionato studio. Si ringraziano i membri del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani di Palermo, soprattutto Giovanni Ruffino e Mari D'Agostino, per il loro aiuto e per avermi dato accesso ai materiali del Centro.

[2] Cfr. Giovanni Ruffino, "Dinamiche socioeconomiche e variazione linguistica", p. 179.

[3] Per "variabile" intendiamo una coordinata indipendente (non linguistica) in base alla quale si misura la variazione linguistica.

morfosintattiche e lessicali dell'italiano regionale di Sicilia (§ 3). Le nostre osservazioni si fondano sui risultati di studi personali[4] e di due progetti sociolinguistici compiuti nell'isola, l'*Osservatorio Linguistico Siciliano*[5] (d'ora in avanti OLS) e l'*Atlante Linguistico Siciliano* (d'ora in avanti ALS).[6]

1. Due progetti sociolinguistici nell'isola

Dei due progetti sociolinguistici succitati, l'OLS è il più antico, avendo avuto origine all'inizio degli anni '80. Le interviste sono state compiute nel periodo tra il 1984 e il 1985. Il principale scopo del progetto era esaminare l'incidenza dello standard e del dialetto attraverso le percezioni dei parlanti sui propri comportamenti linguistici. Le ricerche dell'ALS, invece, hanno avuto origine nel 1985 ed sono ancora in corso. L'obiettivo di questo progetto è lo studio della variazione in Sicilia, in senso orizzontale (diatopico) e in senso verticale (diastratico).[7] Inoltre, all'indagine puramente linguistica si aggiungono studi di carattere etnografico.[8]

1.1 La variabile spazio: centri "deboli" e centri "forti"

Gli studi citati si fondano su un nuovo concetto della variabile "spazio". Non si distingue più, come in passato, la dialettologia rurale dalla dialettologia urbana, ma si tiene in considerazione l'interazione tra la città, la periferia e la provincia. Ciò è necessario vista la tendenza recente a vivere in periferia e lavorare nei grandi

[4] Cfr. D. Bentley, *op. cit.* e "Modalità e tempo in siciliano: un'analisi diacronica dell'espressione del futuro", *Vox Romanica*, 57.

[5] Cfr. *La Sicilia linguistica oggi*, a cura di Franco Lo Piparo.

[6] Cfr. *Percorsi di geografia linguistica. Idee per un atlante siciliano della cultura dialettale e dell'italiano regionale*, a cura di Giovanni Ruffino.

[7] Per "variazione" intendiamo la presenza di tratti non standard in un codice linguistico. Il tipo di variazione che ci interessa in questo contesto è dovuto alla interazione fra lingue (italiano standard e dialetto) nei contesti esaminati e dunque all'influenza reciproca fra di esse. Per i concetti di variazione in diatopia (in senso geografico) e diastratia (in termini socio-economici), si veda Gaetano Berruto, "Le varietà del repertorio", e "Varietà diamesiche, diafasiche, diastratiche".

[8] Cfr., fra altri lavori, G. Ruffino e Antonino Pennisi, *I giochi fanciulleschi tradizionali. I nomi della trottola e la memoria del gioco*.

centri. Inoltre, all'interno delle città si distinguono delle microaree (per esempio, a Palermo, i quartieri Albergheria e Ballarò) con una propria identità linguistica. Lo spazio, dunque, è inteso in senso *qualitativo*. Il dato demografico passa in secondo ordine, mentre il fattore più importante diventa la *mobilità sociale e culturale*, misurata in base al potere industriale, la crescita demografica, il reddito e l'età medî degli abitanti, il tasso di immigrazione/emigrazione, le opportunità culturali offerte da ciascun centro, ecc. In base a tale tipo di dinamismo si distinguono centri *deboli* e centri *forti*.[9] L'ipotesi iniziale, che i centri forti culturalmente e socialmente fossero linguisticamente più mobili, è stata confermata dai risultati delle ricerche compiute sinora.

Per mobilità linguistica si intende l'uso dell'italiano standard e del dialetto in varie possibilità combinatorie: (I) bilinguismo o plurilinguismo, cioè la capacità di ciascun parlante di servirsi di due o più codici senza una netta separazione fra gli ambiti (diatopici, diastratici, ecc.) di uso; (II) diglossia, cioè il caso in cui ci siano contesti distinti per l'uso di ciascun codice; (III) interazione fra i codici e quindi variazione in seno a ciascuno di essi.

A verifica dell'ipotesi succitata, si osservino innanzitutto i dati in (1), che misurano l'incidenza del dialetto, cioè il cosiddetto *tasso di sicilianità linguistica* (d'ora in avanti TSL), a Palermo (1a), Catania (1b) e nelle altre città e province (1c). L'oscillare delle percentuali di uso del dialetto dipende dal fatto che siano stati presi in considerazione varî interlocutori e reticoli (famiglia, scuola, lavoro, ecc.). I parlanti di Palermo di età fra 45 e 54 anni usano il siciliano in percentuali grosso modo analoghe a quelle relative ai parlanti di Catania fra 35 e 44 anni e ai parlanti del resto dell'isola fra 25 e 34 anni.

[9] I centri presi in considerazione sono stati divisi in quattro gruppi in base ai fattori di cui sopra: (I) *poli regionali* (Palermo e Catania), (II) *centri urbani* (Siracusa, Ragusa, Caltanissetta, Trapani, Messina, Agrigento, Enna, Acireale, Tremestieri, Acicastello, Gravina, Misterbianco, Altofonte, Monreale, ecc.), (III) *centri semiurbani* (Marsala, Caltagirone, Gela, Sciacca, Vittoria, Mazara del Vallo, Milazzo, Modica, Castelvetrano, Augusta, Canicattì, Alcamo, Bagheria, Cefalù, Licata, Partinico, Comiso, ecc.), (IV) *centri rurali* (Bolognetta, Castelbuono, S. Giuseppe Jato, Gibellina, Lampedusa, Leonforte, Paceco, Pollina, Tusa, ecc.). Cfr. Mari D'Agostino, "Luoghi del vivere e luoghi del comunicare nella Sicilia degli anni Novanta", p. 177.

1. a.	Palermo	(età 45-54)	- TSL	= 10% ->70%
b.	Catania	(età 35-44)	- TSL	= 20% ->70%
c.	province	(età 25-34)	- TSL	= 20% ->90%

In base a questi dati si può affermare che Palermo si distacchi da Catania di dieci anni e dalle province di venti anni. Sembrerebbe, inoltre, di identificare un processo di indebolimento del dialetto nei centri più mobili in senso socio-economico. In realtà, altri dati ci conducono a pensare che la vitalità linguistica di questi centri vada attribuita al maggior uso dell'italiano piuttosto che al disuso del dialetto. Per spiegare le ragioni di tale affermazione, dobbiamo prima analizzare il rapporto fra le variabili indipendenti in base alle quali si registra la variazione linguistica nell'isola.

1.2 Le variabili sociolinguistiche più importanti: l'istruzione

Dai risultati dell'OLS e dell'ALS e di ricerche condotte dall'autrice si evince un dato chiaro: l'*istruzione* è la variabile più significativa. Seguono la *provenienza* (il divario città/provincia) e l'*età*, in ordine decrescente di importanza.[10] Come ha notato Berruto,[11] nell'Italia linguistica contemporanea l'istruzione è la componente più importante della variazione sociale, anteponendosi così al reddito medio e a tutti gli altri fattori socio-economici. Pertanto, i risultati siciliani, oltre a rivelare la priorità della diastratia sulla diatopia, confermano al contempo un dato di portata pan-italiana.

Il *regolo dialettometrico* (2) misura l'importanza di ciascun codice (italiano/siciliano) in ogni reticolo. I valori riportati in 2. si riferiscono ai contesti fuori famiglia (ristorante, amici, lavoro, dottore, insegnante).[12] Il valore 0 segnala la totale assenza del dialetto; 0,25 indica che l'uso dell'italiano è più frequente dell'uso del dialetto; 0,50 denota un uso equilibrato di entrambi i codici; 0,75 indica il predominio del dialetto sull'italiano; infine, il valore 1 indica l'uso esclusivo del dialetto. Il fatto che i parlanti con la licenza elementare si servano di entrambi i codici (in percentuali variabili secondo il contesto) è significativo nel senso che dimostra come l'uso esclusivo del siciliano sia limitatissimo nell'isola.

[10] Cfr. M. D'Agostino, *op. cit.*, p. 167, y D. Bentley *The expression of conditionality and futurity*.

[11] G. Berruto, *Fondamenti di sociolinguistica.*, pp. 122-131.

[12] Cfr. M. D'Agostino, "Istruzione e dominio pubblico", pp. 103-105.

2. Il regolo dialettometrico: l'importanza dell'istruzione

```
0____0,25____0,50____0,75____1
It___It>Sic___It/Sic___Sic>It__Sic
diploma———————>|
licenza elementare———————————>|
```

Per quanto riguarda la misura dell'alternanza di italiano e dialetto (*mobilità*), il massimo grado di alternanza si ha con i parlanti che hanno la licenza elementare a Palermo e Catania. Questo dato conferma l'ipotesi che i centri più mobili dal punto di vista socio-economico lo siano anche dal punto di vista linguistico. In provincia, invece, il massimo grado di alternanza si ha con i diplomati. La massima *stabilità* (uso di un solo codice) è rappresentata, a Palermo, dall'uso del solo italiano da parte dei laureati. In provincia, invece, è costituita dall'uso del dialetto da parte dei parlanti oltre i 65 anni non istruiti.[13]

1.3 La situazione sociolinguistica nell'isola

I dati di cui sopra mostrano che l'ampio uso che si fa dello standard non esclude e non espone a rischio il dialetto. In altre parole:

3. "Nella Sicilia linguistica contemporanea la mobilità non è un abbandono ma un arricchimento: i parlanti non viaggiano solo dal siciliano verso l'italiano, ma anche dall'italiano verso il siciliano."[14]

Possiamo a questo punto chiederci se esistano parlanti monolingui nella Sicilia linguistica contemporanea. Secondo le ricerche compiute dall'OLS, solo il 9,1% degli abitanti dell'isola sarebbe monolingue (il 5,63% a competenza siciliana, il 3,56% a competenza italiana), laddove il 90,9% sarebbe bilingue in misura variabile.

Visto che l'uso dei due principali codici non è rigidamente associato a particolari contesti, si potrebbe forse affermare che la Sicilia presenta il fenomeno della cosiddetta macrodiglossia,

[13] Cfr. Silvana Ferreri e F. Lo Piparo, "Mobilità e istruzione", pp. 73-77.

[14] F. Lo Piparo, "Introduzione" a *La Sicilia linguistica oggi*, p. 47.

un'alternanza molto fluida tra i codici usati.[15] Si noti a questo proposito che secondo Berruto troviamo in Sicilia "il più felice degli esiti possibili del rapporto italiano-dialetto",[16] un bilinguismo equilibrato senza associazioni rigide tra codici e domini socio-funzionali. Sull'isola manca, tuttavia, una caratteristica degli ambienti macrodiglossici, cioè la *koiné* o variante aulica dialettale che, per esempio, si riscontra in Veneto (la regione in riferimento alla quale il termine macrodiglossia è stato in origine coniato).

A conclusione di questa sezione, ci pare opportuno riportare un dato rilevato dall'OLS. Nel biennio 1984/85, il 65,1% della popolazione parlava siciliano con i genitori e italiano con i figli, una situazione definita da Lo Piparo una vera e propria *rottura* sociolinguistica.[17] In base a questo dato, potremmo forse aspettarci un crollo repentino nell'uso del dialetto sull'isola in un futuro non troppo lontano. Tuttavia, a quindici anni dalle interviste dell'OLS, la presenza del siciliano sull'isola risulta essere ancora molto forte. La questione rimane dunque aperta a futuri sviluppi.

2. L'interazione dello standard e del dialetto in Sicilia

In questa sezione si tratterà di alcuni fenomeni di contaminazione fra dialetto e italiano standard in Sicilia. Particolare rilievo sarà dato alla provincia di Palermo, dove ho compiuto ricerche sul campo di carattere sociolinguistico sincronico e testuale diacronico.[18]

L'interazione fra due (o più) codici, ovvero la situazione che scaturisce dall'uso di due (o più) codici nello stesso contesto, può dar luogo a fenomeni linguistici di varia natura. In primo luogo, la mutua influenza fra le lingue interagenti può provocare variazione e cambiamenti in ciascuna di esse. Riportiamo in 4a.

[15] Il termine risale a John Trumper, "Ricostruzione nell'Italia settentrionale: sistemi consonantici. Considerazioni sociolinguistiche nella diacronia".

[16] G. Berruto, "La Sicilia linguistica oggi. Un contributo importante alla sociolinguistica italiana", p. 264.

[17] Cfr. F. Lo Piparo, *op. cit.*, p. 28; e G. Ruffino, "Dinamiche socioeconomiche e variazione linguistica", pp. 192-193.

[18] Cfr. D. Bentley, *The expression of conditionality and futurity* per un resoconto dettagliato dei risultati delle investigazioni di cui sopra.

un classico esempio di inversione dell'ordine dei pronomi clitici nell'italiano regionale di Sicilia. Per via della pressione del dialetto (cfr. 4b.), l'italiano regionale di Sicilia antepone il pronome impersonale *si* al reciproco o locativo *ci*:

4. a. *Si cci* vede
   b. sic. Si cci viri
   c. st. Ci si vede

In 5a. mostriamo un esempio di influenza lessicale dello standard sul dialetto. Al termine dialettale arcaico *filinia* 5b. 'ragnatela', si è aggiunto un termine di derivazione italiana, *ragnatila*:

5. a. sic. *ragnatila*
   b. sic. arc. filinia
   c. st. ragnatela

Com'è noto, il lessico è il livello linguistico meno soggetto a leggi di coerenza e sistematicità interne. Inoltre, il lessico è particolarmente esposto all'apporto di altri codici e di fattori culturali esterni e si presta al cambiamento più facilmente di quanto non si prestino la morfosintassi e la fonologia. Molti doppioni lessicali del tipo esemplificato in 5a.-b. si riscontrano nel dialetto odierno. Inoltre, un fenomeno analogo a quello in 5a. si dà anche nel caso in cui non esista un termine dialettale per un concetto o per un referente, come ad esempio 'binario'.[19] Si veda in 6a. l'equivalente del lessema italiano, dialettizzato dal punto di vista fonologico:

6. a. *binariu*
   b. cfr. st. binario

Tuttavia, i fenomeni che ci interessano nel presente contesto riguardano piuttosto l'influenza del dialetto sullo standard, dunque il manifestarsi di caratteri peculiari nell'italiano parlato in Sicilia.[20] I due tipi più frequenti di variazione sono dovuti all'*interferenza* e all'*ipercorrettismo*, cioè, rispettivamente, l'occorrenza di strutture siciliane in veste italiana 7a. e la generalizzazione

[19] Per questi fenomeni si veda S. Ferreri. *Lessico colloquiale*.

[20] Per il concetto di italiano regionale, cfr. G. Berruto, "Le varietà del repertorio", e Tullio Telmon, "Varietà regionali".

indebita di strutture italiane (assenti dal siciliano) in contesti in cui lo standard non le richiede 8a. In 7a. mostriamo come la struttura siciliana a doppio congiuntivo sia riportata nel periodo ipotetico italiano. In 8a. illustriamo un effetto dell'assenza del condizionale nel dialetto; il parlante siciliano, sconoscendo gli ambiti di occorrenza del condizionale (in italiano), lo estende impropriamente alla protasi (cfr. 8b.):[21]

7. a. Se fossi ricco, *comprassi* una casa
   b. sic. Si -ffussi riccu, accattassi 'na casa
   c. st. Se fossi ricco, comprerei una casa

8. a. Se *sarei* ricco, comprerei una casa
   b. st. Se fossi ricco, comprerei una casa

Le strutture di cui ci occuperemo riguardano il sistema verbale dell'italiano regionale di Sicilia. In particolare, i costrutti condizionali e l'uso del verbo *dovere*.

3.1 I costrutti condizionali

In quanto segue esporremo brevemente i risultati di una indagine sul campo compiuta nella provincia di Palermo nel periodo intercorso fra luglio 1993 e gennaio 1996. Il campione della popolazione prescelto per l'indagine consisteva di 60 informanti di Palermo e di due paesi della provincia, Camporeale ad ovest e Castelbuono ad est. Inoltre, il campione era costituito da un numero omogeneo di uomini e donne[22] e suddiviso secondo le

[21] I costrutti condizionali a doppio condizionale si riscontrano anche in aree con un sostrato dialettale diverso dal siciliano (cfr. G. Berruto "Varietà diamesiche, diafasiche, diastratiche", p. 61). Sembrerebbe, dunque, che l'estensione del dominio del condizionale alla protasi sia un fenomeno in atto nell'italiano contemporaneo. Per alcune osservazioni teoriche su questo fenomeno, si vedano Nigel Vincent e D. Bentley "Conditional and subjunctive in Italian and Sicilian: a case study in the province of Palermo", e D. Bentley "Semantica e sintassi nello sviluppo dei costrutti condizionali: il caso del siciliano".

[22] Indagini preliminari avevano indicato chiaramente la mancanza di rilevanza della variabile sesso. Pertanto, non la abbiamo inclusa fra i fattori di variazione considerati nel nostro studio. Abbiamo tuttavia neutralizzato l'eventuale apporto di questa variabile selezionando un numero eguale di parlanti di entrambi i sessi.

variabili istruzione e età in classi di parlanti numericamente uniformi. Escludendo i valori medî in ciascuno di questi due dominî, al fine di ottenere un effetto di polarizzazione, si sono così ottenute classi con istruzione sino alla media inferiore (L) e dal diploma di maturità in sù (H), di età dai 18 ai 35 anni (L) e dai 60 anni in sù (H). Nel computo dei risultati del sondaggio abbiamo anche preso in considerazione l'intersezione di queste classi: A {istruzione L, età L}, B {istruzione H, età L}, C {istruzione L, età H}, D {istruzione H, età H}.

Esaminiamo ora i principali tratti di variazione riscontrati nei costrutti condizionali. Notiamo innanzitutto l'effetto dei summenzionati fenomeni dell'ipercorrettismo e dell'interferenza. Infatti, nel corpus raccolto abbiamo registrato sia l'uso del doppio condizionale (9a.; d'ora in avanti HYP) sia l'uso del doppio congiuntivo (9b.; d'ora in avanti INT). Inoltre, abbiamo rilevato una struttura a doppio imperfetto indicativo con significato di *possibile falsità* (9c.; i/IMP) e un'altra formalmente identica (a doppio imperfetto indicativo) nei cosiddetti controfattuali (9b.; c/IMP):

9. a. HYP: Se *avrei* i soldi, li metterei per la famiglia
   b. INT: Se avessi la voce, *cantassi*
   c. i/IMP: Se *potevo*, ci *andavo* (possibile falsità)
   d. c/IMP: Se *potevo*, ci *andavo* (sicura falsità)

La nozione di possibile falsità risale a Mazzoleni,[23] il quale ha dimostrato come il *continuum* di non-fattualità proprio della semantica dei costrutti condizionali sia suddiviso in due e non tre categorie dalle forme riscontrate nell'italiano standard odierno: l'uso dell'indicativo indica la possibile verità, l'uso del congiuntivo (nella protasi) e del condizionale (nell'apodosi) indica la possibile falsità. In altre parole, contrariamente a quanto si afferma nella tradizione grammaticale, le forme semplici e composte della struttura congiuntivo + condizionale non corrispondono biunivocamente all'improbabilità e, rispettivamente, alla controfattualità. Piuttosto, le forme semplici si riferiscono alla possibile falsità, a meno che il contesto non indichi la controfattualità. Le forme composte, invece, denotano normalmente la sicura falsità, a meno che il

[23] Cfr., fra altri lavori, Marco Mazzoleni, "Le frasi ipotetiche".

contesto non indichi semplice improbabilità. Mazzoleni ha altresì notato come, a differenza dell'italiano standard, i codici informali presentano una struttura che indica soltanto la *sicura falsità*, cioè la semantica controfattuale. Tale struttura consta dell'imperfetto indicativo in entrambe le parti del costrutto ipotetico.[24]

Un rapido sguardo ai dati in 9c.-d. mostra, dunque, che la situazione dell'italiano regionale parlato nella provincia di Palermo non corrisponde né a quella dell'italiano standard, né a quella dell'italiano substandard, nella misura in cui si usa il doppio imperfetto indicativo denotando sia la possibile sia la sicura falsità (9c.-d.). Il dato in questione è particolarmente interessante in quanto registrato nella provincia di Palermo, cioè in un'area geolinguistica dalla quale è assente il sostrato greco che invece si trova in altre aree dell'isola.[25] L'origine della struttura in questione deve dunque essere diversa da un mero effetto di sostrato e costituisce una peculiarità del parlato dell'isola.[26] Il doppio imperfetto indicativo con significato di sicura falsità, invece, è un tratto pan-italiano che si riscontra ampiamente nei registri informali.[27]

Nella tavola I mostriamo l'incidenza di ciascuno dei tratti summenzionati. I dati riportati indicano le percentuali medie di occorrenza di ciascun costrutto in tutta la provincia di Palermo:

Tavola I	
tratto	%
HYP (9a)	17,4
INT (9b)	3,4
i/IMP (9c)	4,2
c/IMP (9d)	49,3

[24] Cfr. M. Mazzoleni, "'Se lo sapevo, non ci venivo': l'imperfetto ipotetico nell'italiano contemporaneo" e "Fenomeni di contatto fra i paradigmi ipotetici di varietà romanze presenti sul territorio italiano: interferenze, infiltrazioni, 'catastrofi'".

[25] Il doppio imperfetto indicativo con significato non controfattuale si riscontra anche in tale sostrato.

[26] Per brevità non ci interroghiamo in questo contesto sull'origine del costrutto in questione. Rimando al mio citato studio *The expression of conditionality and futurity* per una trattazione della questione.

[27] Cfr. M. Mazzoleni, *op. cit.*, e G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, pp. 69-72.

Il doppio imperfetto indicativo con significato controfattuale (c/IMP) è il tratto di variazione di gran lunga più usato. In tal senso, la situazione della provincia di Palermo non sembra discostarsi dal resto d'Italia. Segue, in ordine decrescente di frequenza, il doppio condizionale (HYP). Poiché questo costrutto si attesta oggi anche nel resto d'Italia (cfr. nota 20), si può affermare che la sua occorrenza nell'italiano regionale di Sicilia abbia origine in due ordini di fenomeni. Da un canto, l'ipercorrettismo (v. sopra), dall'altro una tendenza propria dei registri informali dell'italiano in genere. Al terzo posto troviamo il doppio imperfetto indicativo per la possibile falsità (i/IMP). Nonostante la sua occorrenza sia molto limitata, ci sembra opportuno sottolinearne ancora una volta l'importanza, viste (I) la sua singolarità nel quadro pan-italiano e (II) il fatto che non si possa trattare di un mero effetto di sostrato (v. sopra). Infine, il costrutto meno frequente risulta essere il doppio imperfetto congiuntivo (INT), che si deve ascrivere, come accennavamo, all'interferenza dal dialetto siciliano. La scarsa incidenza di questo tratto conduce a pensare che la maggior parte dei siciliani disponga oggi di una buona competenza dell'italiano.

Consideriamo ora brevemente l'effetto di ciascuna variabile. A tale scopo si osservino i grafici I e II. Nel grafico I mostriamo le percentuali dei tratti di variazione nel parlato degli informanti con i seguenti livelli di istruzione: fino alla media inferiore (L) e dal diploma di maturità in sù (H). Il grafico II, invece, mostra i dati relativi al parlato degli informanti dei due gruppi d'età dai 18 ai 35 (L) e dai 60 anni in sù (H). Se osserviamo lo scarto fra i due gruppi di dati in ciascun grafico, notiamo subito che, fra le due variabili, l'istruzione è quella che causa variazione in maggior misura (grafico I).

Grafico I (ruolo dell'istruzione)

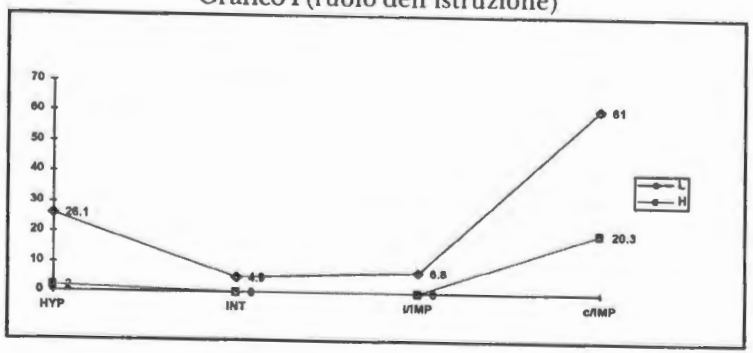
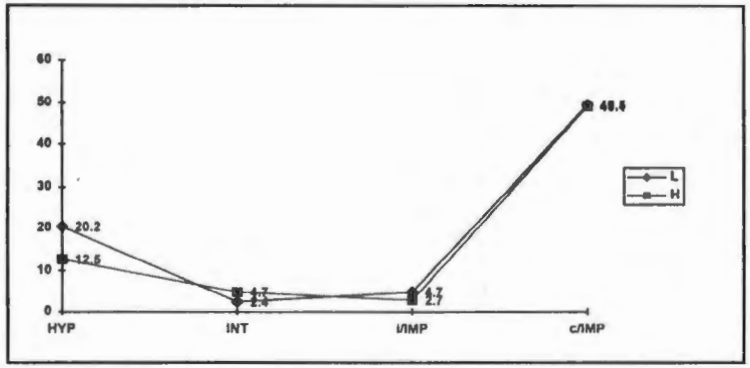


Grafico II (ruolo dell'età)



Infine, mostriamo nella tavola II l'effetto combinato delle due variabili istruzione e età. Si ricordi che A è la classe dei giovani con istruzione sino alla media inferiore, B è la classe dei giovani con istruzione dal diploma di maturità in sù, C comprende i parlanti oltre i 60 anni con istruzione sino alla media inferiore e, infine, D comprende i parlanti oltre i 60 anni con istruzione dal diploma di maturità in sù:

Tavola II

	HYP	INT	i/IMP	c/IMP
A {LL}	30,7%	3,7%	7,4%	65,1%
B{LH}	3,1%	0	0	21,6%
C{HL}	18,7%	6,2%	5%	58%
D{HH}	0	0	0	18,5%

Il tipo HYP 9a., che è massimamente frequente nella classe dei giovani poco istruiti, *figura anche nella produzione dei giovani istruiti* (a differenza di INT 9b. e di i/IMP 9c.). Si può dunque ipotizzare che sia in crescita. Il tipo INT 9b. è l'unico attestato in minor misura nella produzione dei giovani che in quella dei parlanti oltre i 60. Si può dunque ipotizzare che sia in regresso (o che, comunque, non sia in crescita). Le alte percentuali di frequenza di c/IMP 9d., e il fatto che occorra in tutte le classi (inclusa D), dimostra che questo tipo fa parte a pieno titolo del parlato informale contemporaneo e conforta i rilevamenti di indagini

svolte altrove in Italia (v. sopra). Non ci soffermeremo ulteriormente su i/IMP 9c. che abbiamo già discusso in precedenza.

3.2 Dovere nell'italiano regionale della provincia di Palermo

Un altro caso di variazione riscontrato nei registri informali dell'italiano della provincia di Palermo riguarda l'uso del verbo *dovere*. Le peculiarità nell'uso di tale lessema sono causate per lo più da meccanismi di interferenza dal dialetto. Pertanto, è d'uopo una brevissima introduzione sulla matrice dialettale del fenomeno.

Il siciliano odierno non dispone del futuro sintetico romanzo del tipo *canterò*.[28] I valori temporali futuri vengono piuttosto espressi dalla perifrasi *aviri a* (lett. 'avere a') più infinito (10a.) oppure dal presente indicativo (10b.). Si noti che entrambi gli esempi in 10 indicano predizione e, dunque, il prototipo della categoria semantica 'futuro':[29]

10.

a. 'Sta machina m' avi a ffari fari a'bbili
Questa macchina mi avere [3sg part.] [prep.] fare fare la bile
"Questa macchina mi farà passare guai"

b. Rumani 'un *beni* nuddu
Domani [neg]. venire [-3sg] nessuno
"Domani non verrà nessuno"

Aviri a si usa anche in altri contesti, per la maggior parte modali: deontico/imperativo, epistemico, intenzionale, esortativo, di lamentela e di richiesta cortese. Questi usi della perifrasi dialettale sono esemplificati in (11), dove mostriamo al contempo come il verbo *dovere* si riscontri negli stessi contesti nell'italiano regionale di Sicilia. I casi (11a-b) corrispondono anche ad usi dell'italiano standard:[30]

[28] Per uno studio diacronico del futuro in siciliano, cfr. D. Bentley, "Modalità e tempo in siciliano".

[29] Cfr. John Lyons, *Semantics*, p. 816, e Joan Bybee e William Pagliuca, "Cross-linguistic Comparison and the Development of Grammatical Meaning", p. 68.

[30] Si noti che le strutture in (11d) e (11f) non si riferiscono soltanto a situazioni già note all'interlocutore (come è possibile anche in altre varietà diatopiche dell'italiano), ma sono usate anche in casi in cui la proposta o richiesta in questione è fatta per la prima volta.

11.

a. *deontico / imperativo*:
sic. Cci *ha 'a -gghiri* (vacci) subbitu, ti rissi!
it. reg. Ci *devi andare* (vacci) subito, ti ho detto!
cfr. st. ci devi andare (vacci) subito, ti ho detto!

b. *epistemico*:
sic. Chista *av'a essiri* to soru
it. reg. questa *deve essere* tua sorella
cfr. st. Questa deve essere (sarà) tua sorella

c. *futuro* (intenzionale)
sic. *Ha'a -gghiucari* stasira?
it. reg. *Devi ggiocare* stasera?
vs. st. Giochi/ Vuoi giocare stasera?

d. *esortativo*:
sic. (Quannu) nn'*amu a' bbìriri*?
it. reg. (Quando) cci *ddobbiamo vedere*?
vs. st. (Quando) ci vediamo?

e. *lamentela*:
sic. M'*av'a -ffari* strurusarii!
it. reg. Mi *deve fare* strurusarie!
vs. st. Uffa! Mi fa i dispetti!

f. *richiesta cortese*:
sic. Mi l'*ha -ffari* 'u cafè?
it. reg. Me lo *devi fare* il caffè?
vs. st. Mi fai un caffè?

In questa breve sezione abbiamo mostrato che la gamma di contesti in cui figura il verbo *dovere* nell'italiano regionale della provincia di Palermo è molto più estesa rispetto a quella dell'italiano standard. Visto che i dominî di occorrenza nella varietà regionale corrispondono a quelli del dialetto, il caso in questione va considerato un fenomeno di interferenza lessicale dal siciliano.

Conclusione

In questo lavoro abbiamo trattato del rapporto fra l'italiano standard e il dialetto nella Sicilia odierna. Abbiamo discusso, in generale, della situazione sociolinguistica nell'isola e, in particolare, di alcune proprietà peculiari dell'italiano parlato nella provincia di Palermo. Il panorama che abbiamo delineato è rela-tivamente complesso. Il numero dei parlanti monolingui sull'isola risulta essere esiguo. La maggior parte dei parlanti è competente, in misura molto variabile, sia nell'italiano standard sia nel dialetto, oltre che in una varietà diatopicamente marcata che per praticità denotiamo col termine generico 'italiano regionale'. Sebbene lo standard sia senza dubbio il codice predominante, sia nel senso della frequenza e gamma d'uso sia nel senso qualitativo di prestigio, il dialetto non dà segni di resa. Di conseguenza, si verificano effetti di pressione reciproca fra i due codici. Nel nostro lavoro abbiamo indicato brevemente alcuni esiti dell'influenza del dialetto sull'italiano della provincia di Palermo e abbiamo proposto un paio di ipotesi su possibili fenomeni di cambiamento in atto.

Bibliografia

BENTLEY, Delia, *The expression of conditionality and futurity: variation and change in the province of Palermo*, PhD Thesis. University of Manchester, 1997.

BENTLEY, Delia, "Language and dialect in modern Sicily", *The Italianist*, 17, 1997, pp. 204-230.

BENTLEY, Delia, "Modalità e tempo in siciliano: un'analisi diacronica dell'espressione del futuro", *Vox Romanica*, 57, 1998, pp.117-137.

BENTLEY, Delia, "Semantica e sintassi nello sviluppo dei costrutti condizionali: il caso del siciliano", *Revue Romane*, 35/2, 2000.

BERRUTO, Gaetano, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.

BERRUTO, Gaetano, "La Sicilia linguistica oggi. Un contributo importante alla sociolinguistica italiana", *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 17, 1992, pp. 262-272.

BERRUTO, Gaetano, "Le varietà del repertorio", in Alberto SOBRERO, a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 3-36.

BERRUTO, Gaetano, "Varietà diamesiche, diafasiche, diastratiche", in Alberto SOBRERO, a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 37-92.

BERRUTO, Gaetano, *Fondamenti di sociolinguistica*. Roma-Bari, Laterza, 1995.

BYBEE, Joan e William PAGLIUCA, "Cross-linguistic Comparison and the Development of Grammatical Meaning", in Jasek FISIAK, ed., *Historical Semantics and Historical Word Formation*. Berlin, Mouton de Gruyter, 1985, pp. 59-83.

D'AGOSTINO, Mari, "Istruzione e dominio pubblico", in Franco LO PIPARO, a cura di, *La Sicilia linguistica oggi*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990, pp. 101-124.

D'AGOSTINO, Mari, "Luoghi del vivere e luoghi del comunicare nella Sicilia degli anni Novanta", in Giovanni RUFFINO, a cura di, *Percorsi di geografia linguistica. Idee per un atlante siciliano della cultura dialettale e dell'italiano regionale*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1995, pp. 159-196.

D'AGOSTINO, Mari, e Antonino PENNISI, "Generazioni a confronto", in Franco LO PIPARO, a cura di, *La Sicilia linguistica oggi*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990, pp. 79-98.

FERRERI, Silvana, *Lessico colloquiale*. Palermo, Zito, 1983.

FERRERI, Silvana, e Franco LO PIPARO "Mobilità e istruzione", in Franco LO PIPARO, a cura di, *La Sicilia linguistica oggi*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990, pp. 59-78.

LO PIPARO, Franco, a cura di, *La Sicilia linguistica oggi*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990.

LO PIPARO, Franco, "Introduzione", in Franco LO PIPARO, a cura di, *La Sicilia linguistica oggi*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990, pp. 15-53.

LYONS, John, *Semantics*. Cambridge University Press, 1977.

MAZZOLENI, Marco, "Le frasi ipotetiche", in Lorenzo RENZI e Giampaolo SALVI, a cura di *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 2. Bologna, il Mulino, 1991, pp. 751-784.

MAZZOLENI, Marco, "'Se lo sapevo, non ci venivo': l'imperfetto ipotetico nell'italiano contemporaneo", in B. MORETTI *et al.*, a cura di, *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo*. Atti del XXV Convegno Internazionale di Studi della SLI. Roma, Bulzoni, 1992, pp. 171-190.

MAZZOLENI, Marco, "Fenomeni di contatto fra i paradigmi ipotetici di varietà romanze presenti sul territorio italiano: interferenze, infiltrazioni, 'catastrofi'", in Maria Teresa ROMANELLO e Immacolata TEMPESTA, a cura di, *Dialetti e lingue nazionali*. Atti del XXVII Congresso SLI. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 317-335.

RUFFINO, Giovanni, "Dinamiche socioeconomiche e variazione linguistica", in Franco LO PIPARO, a cura di, *La Sicilia linguistica oggi*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990, pp. 179-205.

RUFFINO, Giovanni, a cura di, *Percorsi di geografia linguistica. Idee per un atlante siciliano della cultura dialettale e dell'italiano regionale*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1995.

RUFFINO, Giovanni, e Antonino PENNISI, *I giochi fanciulleschi tradizionali. I nomi della trottola e la memoria del gioco*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1997.

TELMON, Tullio."Varietà regionali", in Alberto SOBRERO, a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 93-149.

TRUMPER, John, "Ricostruzione nell'Italia settentrionale: sistemi consonantici. Considerazioni sociolinguistiche nella diacronia", in Raffaele SIMONE e Ugo VIGNUZZI, a cura di, *Problemi della ricostruzione linguistica*. Atti del Convegno internazionale di studi della SLI. Roma, Bulzoni, 1977, pp. 259-310.

VINCENT, Nigel, Delia BENTLEY, "Conditional and subjunctive in Italian and Sicilian: a case study in the province of Palermo", in Anna GIACALONE RAMAT, Grazia CROCCO GALEAS eds., *From Pragmatics to Syntax. Modality in Second Language Acquisition*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp. 11-33.

El inmigrante italiano en Argentina y sus pautas de inserción[1]

ADA LATTUCA
Universidad Nacional de Rosario

Irrumpir en la temática migratoria significa siempre un desafío para quien intente realizarlo. Las complejidades y los inextricables vericuetos que conforman el desarrollo del fascinante proceso, no podrán ser aprehendidos en su totalidad por el espectador de los desplazamientos humanos. El protagonista de cada historia siempre reservará en lo más oculto de su ser un episodio, un detalle que juzgará muy preciado para publicitarlo frente a extraños. Además, soy consciente que una de las limitaciones en el abordaje del tema en cuestión, surge por la carencia de no haber vivido, experimentado la específica odisea de su peregrino trajinar. La doble historia alimentada en el desenvolvimiento de su vida le otorga un cariz particular, profundo y casi misterioso respecto al resto de la humanidad.

No obstante las limitaciones apuntadas, emprendo la tarea desde mi situación de descendiente italiana, estudiosa del hecho histórico migratorio italiano, y con las experiencias vividas y compartidas *in situ* a través de las entrevistas realizadas con los personajes de esta trascendental etapa del devenir histórico.[2]

La intención que guía el presente trabajo es la de tratar de explicar ciertas pautas de conductas del emigrante heredadas, invariables y firmes, la adaptación a veces forzada en el nuevo ámbito de residencia, para ocultar o minimizar ciertos comportamientos

[1] El presente artículo configura un primer avance sobre el tema. Ha participado como colaboradora en la diagramación y aplicación de las entrevistas la Profesora e Investigadora del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, Lic. Marta Belfiori.

[2] Sobre historias de vida del emigrado italiano puede verse: Ada Lattuca, *'Su partito di lu paese me'. Breve historia de los abruzzeses en Argentina*; *Storia dei siciliani in Argentina*, *Storia dei marchegiani in Argentina*, ambos en proceso de impresión.

discriminatorios tácitos o evidentes, la apreciación de su situación respecto de su pasado y el porvenir, la adhesión a un plexo axiológico que trasmitió, y que modeló el comportamiento de su numerosa descendencia ítaloargentina.

Las entrevistas

Para mi investigación, entrevisté a 40 emigrados provenientes de Piemonte, Marche, Abruzzo y de Sicilia, sobre el tema de su experiencia de emigrantes. Los piamonteses y en especial los marchegianos utilizaban el idioma italiano con bastante fluidez, debido al mayor nivel de escolaridad, y cuando utilizaban el castellano se esforzaban en encontrar el término adecuado en vez de apelar al uso del dialecto, situación totalmente distinta de abruzzeses y sicilianos.

Del universo de relatos fueron seleccionados –con cierta dosis de arbitrariedad, aunque en alguna parte se debía fraccionar– aquellos considerados más significativos, que lograron traducir con mayor dinamismo la problemática de sus vidas, sus cosmovisiones, las conductas de integración o de rechazo en la comunidad residente, sus expectativas, su futuro.

La vinculación constante que, por diversas circunstancias, tengo con el elemento migratorio y el conocimiento de algunos dialectos, me permitió adentrarme con mayor facilidad en el universo de cada inmigrante, y en consecuencia lograr amplia agilidad en el desarrollo de las entrevistas.[3]

Además, la existencia de una consistente colectividad emigrada –si bien en curso de extensión[4]– me facilitó en grado sumo la tarea programada. Sabido es que la República Argentina atrajo enormes contingentes humanos, a través de la implementación

[3] Se han seleccionado para el presente trabajo, 40 emigrados provenientes de la Región de Abruzzi (AB); Marche (MA); Piemonte (PN), y Sicilia (SC), con el propósito de cubrir el Norte, Centro y Sur de la Península Itálica. Todos ellos pertenecen al proceso migratorio producido luego de la segunda guerra mundial.

[4] En la República Argentina la corriente inmigratoria, que asumió proporciones "aluvionales", se detuvo a partir de 1960. El mejoramiento en las condiciones socio económicas de Italia frenó la partida de nuevos contingentes y alentó en parte un proceso de retorno.

de su política inmigratoria producida a partir de la sexta década del siglo XIX. Su demografía acusó niveles impensables de crecimiento, y en modo especial la ciudad de Rosario capitalizó, con referencia a su índice demográfico, la mayor densidad de italianos de todo el país.[5]

De inmediato se estableció un animado *rapport* con todos los inmigrantes, que me consideraron, no obstante la "disparidad regional", una de ellos. Muy pronto el *Lei* se transformó en el *Tu*, reemplazado, en la mayoría de los casos, por el argentinísimo *vos*.

> Lei di dove è?
> *Della Sicilia.*
> Ah! Del sud, ... ma, noi del continente,
> Lei del sud, ma... alla fine, tutti siamo italiani!! Capisce?
> (Vincenzo, D.- MA)

La lengua de los emigrantes

El lenguaje utilizado por el emigrado lleva una carga muy particular: mezcla de italiano, dialecto y castellano, con las modificaciones propias del argentino, más la inserción de términos lunfardos, es consagrado bajo la denominación de *cocoliche*.[6]

Los testimonios orales producidos brindan un rico hontanar para apreciar las variables señaladas, si bien quedan sin traducir los gestos tan significativos intercalados sin cesar y que enriquecen la historia de sus vidas.[7] Como dato importante, cabe decir que

[5] En el período intercensal de 1869 a 1914 la población de la ciudad de Rosario aumentó de 23.169 a 225.101 habitantes, producto del fenómeno inmigratorio, en especial de origen itálico.

[6] El cocoliche es un castellano defectuoso o macarrónico que hablan los italianos inmigrantes en Argentina. En particular, la *ll* se sustituye por la *y*, la *s* final casi no existe; ello es un modismo generalizado en la provincia de Santa Fe con gran presencia italiana. La *j* les resulta de difícil pronunciación, y en la mayoría de los casos es reemplazada con fuerte sonido de la *c*. El lunfardo a su vez es una especie de argot hablado en los suburbios urbanos con importantes aportes del dialecto piamontés y siciliano

[7] "Come la danza o i segnali di fumo e di fuoco, la gestualità è anche un linguaggio. E come qualsiasi altro linguaggio, la gestualità è un

los entrevistados se esforzaban por hablar castellano, quizás para exhibir el grado de adaptación logrado en el país. A mis sugerencias de utilizar la lengua madre, respondían:

> Mirá, a mi me resulta ma facile hablar en casteyano porque yo tuve que estar con me hico, y para que no se rieran de él en la escuela, tuve que aprender rápido para ayudarle en lo debere. (María F.- SC)

> Yo, aprendí subito porque tenía que salir a hacer la compra para la casa y un día que me hacía falta el aceite fui al almacén. Y decía cómo será en argentino?, cómo será? Y entonce lo pensé in italiano que se dice olio, y como acá no pronuncian la elle, le dije al almacenero: deme 0.20 centavo de oyo. Todo lo que estaban ayí se rieron mucho y me dio mucha vergüenza, sí me dio vergüenza... y tuve que aprender a lo empujone, PERO APRENDÍ, asi no mi prendevano in giro. Y AHORA HABLO CASTEYANO (Teresa V.- AB)

La transcripción, el pasaje de la cinta grabada al texto oral, implica sus riesgos. La escritura tiene la enorme responsabilidad de traducir fielmente, en la medida que ello sea posible, los niveles profundos de la comunicación. Se podrá apelar al recurso de diversas técnicas para lograr este objetivo: la reelaboración del texto grabado, la adaptación o la transcripción literal.[8] De ellas, he optado por la última forma, ya que realizar un trabajo de gozo estético no ingresa en el propósito de esta investigación, y además cercenaría la espontaneidad y vigorosidad del argumento.

Se ha trasladado el *racconto* de modo inalterable, sin modificar el estilo, corregir los errores de la sintaxis o eliminar las repeticiones. Ello permite traducir más emotivamente el respectivo relato. Cuando los emigrados se sienten "actores" de algún hecho, remarcan el pronombre personal, verdadera metáfora hiperbólica, y reafirman su importancia golpeando la mesa con el puño, retorciendo las

sistema di segni che, in quanto serve a comunicare informazioni, possiede un codice, la cui grammatica deve essere nota a chi trasmette l'informazione sia a chi la riceve. Come qualsiasi altro linguaggio, naturale o artificiale, la gestualità serve dunque a rappresentare il pensiero". Fabio Oliveri, *La gestualità dei siciliani*.

[8] *Cf.* Renato Cavallaro, *Storie senza storia*, pág. 27 y ss.

manos o pasándolas pausadamente sobre la frente, como alejando un recuerdo desagradable. También, para subrayar enfáticamente sus opiniones, apelan con frecuencia a la pregunta: "capisce?", cual punto conclusivo del discurso.

Para llegar a representar todas las situaciones hubiera sido pertinente el uso de una cámara –cosa imposible debido a límites económicos–, que captara todos los gestos, los silencios, las profundas miradas, las risas nerviosas con las que intentan ocultar o minimizar un traumático episodio que permanece latente y atesorado en su propia historicidad.

Cabe señalar que introduje una serie de elementos poco ortodoxos en la reproducción de sus lenguajes, como los abundantes puntos suspensivos, que quieren indicar un paréntesis en el relato, casi una suspensión en el tiempo histórico del entrevistado acompañada con frecuencia con una mirada distante, vetusta. Asimismo, se advertirá la reiteración de mayúsculas y signos de púntuación, en particular exclamativos e interrogativos, para indicar el grado de intensidad en la expresión de algunos pasajes del relato.

Vidas, obras y sentimientos

Algunas entrevistas fueron individuales y otras grupales. En éstas, más allá del previsible desorden en la hilación del argumento a tratar, se consiguió mayor vivacidad y caudal de información. De este modo se confrontaron distintas opiniones sobre un mismo tema, que simultáneamente querían imponerse.

Noi siamo venuti perché c'era la fami, sí la fami.... fami niura! (Alfonso L.- SC.)

> No! Nosotro vinimo porque c'era la güerra, un disastro!!... todo derrumbato... sí per la güerra, perché prima della güerra noi stavamo bene, molto bene. (Marianella, V.- AB)

> QUI STAVANO MOLTO BENE??, stava solo il padrone!!..... noi, noi, mangiavamo erbe come lu sceccu, o facevamo il contrabando de sigarette per avere una lira. Sigarette che ci davano gli soldati nordamericani. Ohhh! Capisce?? (Giuseppe, M.- SC)

Cuando la entrevista convoca a un matrimonio, las respuestas, si parten de la esposa, son inmediatamente reafirmadas o corregidas por el marido, quien tiene la última palabra. Ello refleja el hábito de considerar a la mujer sólo como ama de casa, por lo tanto conocedora únicamente del ámbito doméstico y la educación de los hijos. La apreciación del mundo exterior es de exclusiva competencia masculina:

> Elegimo este terreno para hacer la casa, porque era ma barato, en tiempo de Perone [Perón][9] daba mucha facilidá para que lo pobre tuvieran su casita. (Carmela, C.-SC)

> MÁ.... QUÉ SABÉ VO? Escuchá, lo que yo te digo, eya non sabe nada porque siempre se quedó a la casa. YO TRAVAGLIAVA E TRAVAGLIAVA, TUTTO IL GIORNO DI MURATORE: QUÉ PERONE NI PERONE!!, e a me Perone non mi detti niente, nada, ésta de política non sabe nada, capisci? (Pietro C.- SC)

Luego de vencer cierta dosis de desconfianza y probable aprensión ante el grabador, se posesionaron del rol de actores importantes de la faz comunicativa en el diálogo entrevistador-narrador. El uso y abuso del pronombre personal, el *io* –reemplazado casi invariablemente por el *yo*– marcará la diversa intensidad en el desarrollo de sus respectivas autobiografías.

Los datos elementales de identificación son brindados por todos con el mayor detalle y gran abundancia. Es como si estuvieran completando un expediente administrativo:

> Io son nata il 14 agosto di 1926, nel ferragosto, in Camerino, provincia di Macerata, il giorno della madonna, Ormai sono una vecchia. (Angela, C.- MA)

La etapa de la niñez es sentida como un solo continuo con la adolescencia y en estrecha relación con las carencias y sufrimientos

[9] Durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón (1946-1952) se reabrió la política inmigratoria en Argentina y se produjo un acentuado aporte de caudal inmigratorio italiano. Dentro de los planes de gobierno se otorgaron créditos hipotecarios a largo plazo para la construcción de viviendas.

padecidos, casi como un castigo, que sin embargo, los emigrantes no experimentan como punición individual sino colectiva. Se asume como una fatalidad de la naturaleza, una realidad histórica. Sobre este argumento se aprecia la mayor reiteración de los términos que ligan la niñez con el trabajo:

> Quando eravamo piccilidri, carusi, TRAVAGLIAVAMU DI SOLE A SOLE, sí io travagliava e travagliava, aiutava a la famiglia..... quantu laburo!!.... Ni lu paese todo lo chico travagliavan, y, QUÉ QUERÉ.... LA TERRA ERA POVERA, MOLTO POVERA, SÍ, ERA SCARSA ..,.. Capisci?? (Pietro, M.- SC)

La resignación manifestada no alcanza, sin embargo a ocultar el dolor de aquel destino:

> Yo no sabía, no podía giocare. Mia madre è morta quando aveva cinque anni. Sí, yo tenía cinque anni, e a cinque anni me pa' mi portava in campagna, con freddo... Uyyy! Quanto freddo!!... Cosa mangiava?, Ja, Ja!!..... Pane, mudrica e vento [pan, miga y viento]. E non pude IRI ALLA SCUOLA....., me pa' non vozi bonarmuzza (hace la señal de la cruz), e NON PUDE TERMINARE LA SCUOLA ..... E AHORA È TARDE..... (María, T.- SC)

> Da bambina la vita era molto triste..... molto triste..... pero ci si accontentava. (Teresa, P..PN)

> I BAMBINI DEVONO AIUTARE IN CASA, è cosí la legge della vita..... mio padre e mia madre avevano delle pecore ed io DOVEVO BADARE AGLI ANIMALI. Lá gli animali si mettevano al coperto, no come quí tutti al'aria aperta. SÍ, io doveva curare le pecore..... (Bruno, G.- PN)

> Ayá se acostumbraba que cada hermano cuidaba a otro hermano, viste?, a vece le daba cada pizzicuni! Porque me acansaba tenerlo a lo brazo, así que la que pagaba el pato [que se perjudicaba] era la ma grandecita. (Francesca, M.-SC)

La elección de Argentina como destino fue tomada gracias a la intensa cadena parental, *i zii dell'America*, o por la imposibilidad de participar de la corriente inmigratoria hacia *l'Amirica dei ricchi*, o sea los Estados Unidos, debido a la carencia de paisanos allí residentes, la restricción impuesta por las leyes norteamericanas, o el desconocimiento de las practicas administrativas necesarias para trasladarse:[10]

> Elegimo l'Argentina porque a mi papá mi zio Pepe mandó l'atto di chiamata. Sabíamo que nordamérica era la terra dei ricchi, pero no teníamo ningun pariente, no sabíamo qué pratiche se tenían que hacer. (Giuseppe, A.- AB)

El momento de la partida del *paese* prefieren no recordarlo, porque allí se produce la más grande de las tragedias vividas. Es el momento crucial de la ruptura, de la *spaccatura* de sus vidas. En esta fractura coexiste, y se refleja en la propia expresión, la doble vertiente temporal de un antes de la experiencia migratoria y un después. El primero, un pasado remoto, cerrado, compacto, lejano, muy lejano del tiempo real, y del que el emigrante parece ser dueño absoluto; y el pasado próximo, más relativizado. Es increíble en todos ellos la memoria que fija el desgarrante episodio:

> Io sono partito il 29 aprile del millenovecentoquarantot-to, e sono arrivato il 18 maggio a Buenos Aires.

El pasado próximo asociado al demarcador del *io*, constituye la forma autobiográfica por excelencia, define claramente el nexo entre el hecho sucedido y el presente:[11]

> Io ricordo, prima di partire la mamma guardava il baule e piangeva.... io ricordo che quando guardavamo il baule diceva: non si tocca!!, lí c'è il diavolo!!. (Isolina P., PN)

> UY!!, no me quiero acordar....., ahora no è como ante, ahora se viaja ma seguido. Ante, quando uno se iba se decía la morte niura, quando sacábamo lo baule, parecía que se

[10] *Cf.* Fernando Devoto, *Le migrazioni italiane in Argentina*.
[11] Renato Cavallaro, *op. cit.*, pág. 43.

> sacaba el cajón de muerto, grito, grito, vuci!!, de toda la gente porque ya no íbamo a volver nunca. (Francesca, M.- SC)

Permanece muy fresco aún el sentimiento de rebelión porque al ser muy pequeños no fueron consultados ante la importante decisión tomada por los progenitores:

> Non so perché siamo venuti..... io non lo so perché a Raggiano avevamo una bella proprietà che non dimenticheró mai, mai..... Se sapessi disegnare, la disegnarei identica, como la ricordo, con gli occhi chiusi. (Angela, P.- MA)

Los ejes fundamentales en su nueva vida serán el trabajo, la casa, la familia, y adheridos a estos valores aplicarán sin desmayo su entusiasmo, su fuerza hasta extenuarse:

> Il mio padre è morto di tanto lavorare, in campagna, per la rabbia di lavorare e di risparmiare, mai ha voluto cambiare di lavoro, aveva la testa dura come tutti i piemunteis... (Salvatore,S.-PN)

En el relato de Anna G. se percibe una velada crítica a la indolencia del nativo. Aunque declara su cariño hacia la nueva tierra de residencia, no deja de expresar su apreciación respecto a la laboriosidad del italiano y del argentino:

> Acá [por Argentina] no podemo quejarno, acá no pasaron cosa tan fea como ayá, acá tenemo que luchar y progresar.... Lo que pasa que acá la gente se acostumbró muy mal y no quiere fare sacrifici. ASÍ NO SE PUEDE VIVIR!. Yo comí polenta durante 6 ó 7 año, sólo polenta y verdura, y no me enfermé. A mí me encanta la Argentina, hay que quererla..... tiene un campo tan lindo..... tan grande!!..... Lo que pasa è que no lo aprovechan. AH!! SI TUVIÉRAMO ESTO EN ITALIA..... (Anna, G.- MA)

Las expectativas sobre su futuro no son tan halagüeñas; la gente mayor sabe que no existe más destino que el de permanecer en la Argentina:

Ormai sono un pensionato, non posso tornare al paese, a chi trovo? A me, soltanto mi aspetta la morte..... (Giuseppe, V.-AB)

Yo, yo, mi vado a muriri e non stoy contento..... IL DOLORE LO TENGO QUI DENTRO..... CHIUSO..... Questa è una fossa..... chi arriva non torna MAI..... MAI..... (Carmelo, C.- SC)

Sin embargo, creo que todavía continúan viajando con el pensamiento en búsqueda de imágenes lejanas. Y en este vagabundear de la fantasía, el emigrado ha sufrido con dignidad y fiereza, sin pedir favores y sin encontrarse, muy probablemente, jamás reconfortado.

Bibliografía

CAVALLARO, Renato, *Storie senza storia*. Roma, Centro Studi Emigrazione, 1986.

DEVOTO, Fernando, *Le migrazioni italiane in Argentina*. Napoli, Istituto Italiano per la Cultura, 1994.

LATTUCA, Ada, *'Su partito di lu paese me'. Breve historia de los abruzzeses en Argentina*. Rosario, Centro Cultural Abruzzés, 1990.

LATTUCA, Ada, *Storia dei siciliani in Argentina*. En prensa.

LATTUCA, Ada, *Storia dei marchegiani in Argentina*. En prensa.

OLIVERI, Fabio, *La gestualità dei siciliani*. Palermo, Nuova Graphicadue, 1991.

Italianità nell'Europa centrale: alcuni aspetti storici delle interferenze culturali e linguistiche latino-italiane in polacco[1]

STANISŁAW WIDŁAK
Università Jagellonica di Cracovia

Nella storia –e nel presente– del continente europeo[2] si possono individuare varie aree, fra le quali alcune sembrano particolarmente adatte per lo studio dei contatti e delle interferenze fra le culture e lingue delle etnie che vi coesistevano nel passato e che vi coesistono anche oggi. Tali sono, per esempio, le aree iberica, mediterranea, balcanica, scandinava o baltica. I limiti fra tali aree non sono fissi, stabili; e non di rado una data area, per vari motivi particolari e da diversi punti di vista specifici (lingua, cultura, religione), può allo stesso tempo appartenere a più di una area geo-storica. Tale è per esempio la zona nord-occidentale dell'area balcanica che, facendo parte di quest'ultima, appartiene allo stesso tempo all'area mediterranea e a quella mitteleuropea.

[1] Il problema delle interferenze culturali e linguistiche italiane in polacco, svoltesi nel contesto storico centroeuropeo, è stato ultimamente discusso nel mio intervento "Italianità nel lessico centro-europeo. Esempio polacco", al V Convegno Internazionale del Centro di Studi Italiani *L'Italiano oltre frontiera*, all'Università Cattolica di Leuven, 22-25 aprile 1998; cfr. anche i nostri: "Interferenze culturali e linguistiche italo-polacche nel contesto centro-europeo: alcuni accenni storici", in *Stato e frontiera: dalla Mitteleuropa all'Europa unita?*, Atti del XII Congresso dell'Associazione Internazionale dei Professori di Italiano (Ratisbona 29-31 agosto 1996), *Civiltà Italiana* XX (1998), pp. 259-271, cfr. Nota 5; "Interferenze linguistiche italo-polacche (alcuni appunti)", *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* XLI, pp. 113-126; ivi la bibliografia più ampia.

[2] Queste considerazioni hanno un carattere strettamente storico e perciò non vanno interpretate come tentativo di "autonomizzare" l'attuale fenomeno centro-europeo, il che sarebbe un puro anacronismo *oggi*, nel tempo in cui l'Europa, nonché il mondo intero, dimostrano sempre più il desiderio e la volontà ad unirsi, pur conservando e proteggendo –è da sperare anche per il futuro– nel seno della *comunità*, le *varietà* formatesi storicamente, e che testimoniano dell'*identità* delle aree etniche e civilizzatrici particolari.

Fra queste aree etno-storico-culturali e linguistiche, l'area centrale dell'Europa è una delle più caratteristiche e significative anche sotto l'aspetto della varietà che funziona all'interno di questa comunità civilizzatrice; *varietà* sul piano etnico, culturale, religioso, linguistico; *comunità*, perché le secolari vicende storiche, politico-economiche e culturali hanno coinvolto, avvicinando e unendole, le varie popolazioni, dando loro una impronta –o una matrice– comune ben caratteristica, propria agli abitanti delle regioni particolari di questa area centro-europea, alle loro culture nazionali, nonché, di conseguenza, alle loro lingue.

Un problema a parte viene creato dalla questione di ordine terminologico: che cosa è l'Europa Centrale, quale area può essere definita come centroeuropea. Il concetto stesso dell'Europa Centrale è un termine polivalente e ambiguo: genericamente si riferisce all'area centrale del nostro continente, ma i suoi limiti non sono precisamente definiti né delimitati, e non possono esserlo, data la complessità etnica, storica o geopolitica, data la molteplicità dei contatti, dei legami e delle relazioni che sono intercorsi tra le varie regioni europee e che si realizzano in modo particolarmente intenso anche nei tempi recenti.[3] Il problema è stato recentemente più volte ripreso e discusso.[4] Questa termi-

[3] Ricorderei qui solo certe ambiguità terminologiche, ben motivate del resto dalle diverse prospettive in cui tali termini –o piuttosto la loro applicazione pratica– sono stati creati, usati, e a volte anche abusati. Così, accanto alla prospettiva geo-spaziale, la più chiara e relativamente univoca, che fa dividere l'Europa in varie zone geografiche: settentrionale-meridionale, occidentale-centrale-orientale, continentale-insulare, ecc., avremo la divisione storico-culturale nell'Europa occidentale-latina (che va ben oltre i limiti della zona geografica occidentale, coinvolgendo anche l'Europa geograficamente centrale) e l'Europa orientale-bizantina; nonché la divisione politica: fino a una diecina di anni fa una buona parte dell'Europa Centrale (geograficamente, storicamente e culturalmente latina-occidentale) era costretta a far parte del blocco politico-economico-militare dell'Europa dell'Est, in opposizione al corrispondente organismo dell'Europa dell'Ovest-Occidentale (che coinvolgeva anche una parte dell'Europa Centrale).

[4] Tali per esempio il II Convegno degli Italianisti dell'Europa Centrale e Orientale, Cracovia, 11-13 aprile 1996, con un volume di atti *Italianità e italianistica nell'Europa Centrale e Orientale*; il citato XII Congresso dell'Associazione Internazionale dei Professori d'Italiano: *Stato e frontiera: dalla Mitteleuropa all'Europa unita?*, Ratisbona 29-31 agosto 1996, con gli atti in *Civiltà Italiana* XX (1998). Cfr. Nota 1.

nologia complessa e a volte ambigua, sembra riprendere oggi, in conseguenza dei mutamenti politici avvenuti negli ultimi dieci anni, il suo equilibrio e il suo significato proprio e originario, ristabilendo i valori secolari, autentici e veramente rilevanti: quelli etnici, storici, culturali, appoggiati sul criterio obiettivo geografico.

Nell'ambito socio-culturale multinazionale di questa area centro-europea si è realizzato nel passato, e si sta realizzando anche oggi, un certo multiculturalismo e un particolare plurilinguismo nel senso più lato di questi termini. L'area centrale dell'Europa è, infatti, una delle più caratteristiche anche sotto l'aspetto della varietà linguistica e delle interferenze e compenetrazioni che vi si sono realizzate attraverso i secoli tra vari sistemi linguistici, e che hanno portato, come risultato di tipo dinamico-evolutivo, molte trasformazioni e innovazioni sul piano culturale, nonché diversi mutamenti e numerosissime innovazioni sul piano delle lingue. La varietà e la complessità etnica, religiosa, culturale e linguistica, che è sempre esistita in quest'area centroeuropea, e che ha spinto le etnie particolari e le loro istituzioni a varie innovazioni o modifiche e mutamenti, ma anche ad avvicinamenti e adattamenti reciproci, tale varietà, e allo stesso tempo la comunità civilizzatrice, si rispecchia e si può osservare ampiamente sul piano lessicale, essendo il lessico il piano della lingua più sensibile e aperto, immediatamente esposto alle vicende e ai condizionamenti extralinguistici socio-culturali –al "grande contesto", come lo chiama Kurt Baldinger–, in cui si realizza l'atto dell'intendimento sociale tramite la lingua. Così, già nel loro formarsi, come pure nel loro funzionamento attuale, si notano frequentemente nei sistemi lessicali delle lingue particolari della regione centroeuropea elementi lessicali comuni –non di rado di origine italiana o latino-italiana– frutto di spostamenti e di penetrazioni reciproche, frutto dello storicamente motivato modo di percepire vari fatti, fenomeni, idee. Basta confrontare dizionari delle lingue particolari di quest'area europea per constatare quanti elementi comun i –vocaboli semplici, fraseologismi, calchi, strutture sintattiche, modi di dire, proverbi, metafore ecc.– vi operino, quante parole si sono trasmesse da una lingua all'altra.[5]

[5] Segnaliamo un solo esempio: le parole vecchia polacca *miasto* e vecchia ceca *mesto* avevano (similmente ad altre lingue slave) il significato di 'luogo'; dal XIV secolo queste parole presero, seguendo il modello ted.

In questo contesto etno-culturale e linguistico la presenza dell'Italia e la sua partecipazione alle vicende –anche civilizzatrici– dell'Europa Centrale è, com'è risaputo e accettato ormai da secoli, particolarmente importante, valida e –usiamo la parola giusta– determinante. Nell'arco dei secoli, la cui somma è ormai diventata ben più di un millennio, l'Italia non è stata solo uno degli elementi costitutivi del fenomeno culturale europeo centrale, ma vi ha partecipato come protagonista di primissimo ordine, come fonte alla quale i popoli vicini attingevano e rafforzavano i valori culturali, artistici, linguistici, valori che venivano poi assimilati e inseriti nei patrimoni culturali o linguistici particolari, contribuendo così al formarsi definitivo del carattere, tale e non altro, della cultura delle zone particolari dell'Europa Centrale. Anzi, questa italianità, continuatrice e portatrice della latinità, ha funzionato come una sorta di collante, legando fra di loro e fondendo in una unica civiltà altri paesi, altri popoli, e le loro culture. È anche grazie a questo *elemento italiano unificatore* che le varie aree etno-culturali dell'Europa Centrale, pur conservando la loro identità particolare e la loro diversità, costituiscono, sotto molti aspetti, un organismo relativamente omogeneo e hanno da secoli il loro posto e la loro partecipazione, attiva e creatrice, nella comunità civilizzatrice latina occidentale. In queste condizioni particolarmente complesse, il mutamento culturale, sociale, economico, politico, civilizzatore e anche linguistico, le interferenze, influssi, assimilazioni, incroci e adattamenti reciproci, in una parola i frutti del secolare contatto e della coesistenza a livello della civiltà nonché a quello della lingua, hanno contribuito al nascere del *fenomeno italo-centroeuropeo* che, fra vari altri, propri della nostra civiltà, aspetta ancora di essere più dettagliatamente esaminato e approfondito.

In un tale contesto multinazionale e multidimensionale, in gran parte nell'ambito centroeuropeo, sono penetrati anche in Polonia e vi si sono radicati molti elementi culturali e anche linguistici,[6]

Ort, il significato di 'città', sostituendosi rispettivamente alle antiche parole *gród* e *hrad* che mantengono oggi il significato limitato a 'luogo fortificato, fortezza, castello'; il significato 'luogo' venne coperto in pol. dalla parola *miejsce* (ceco *místo*), diminutivo di *miasto* (nel significato originario di 'luogo').

[6] Per le aree dei contatti del polacco con le altre lingue e culture si veda anche Stanislaw Dubisz, "The area of polish", in *Atti del XII Congresso Internazionale degli Slavisti*.

dei quali, in primo luogo, elementi di civiltà occidentale latina e italiana. Non di rado, specialmente nei primi contatti e nelle più remote interferenze culturali e linguistiche, il tramite di mediazione ceco e tedesco è stato assai importante. Una parte rilevante dei primi elementi lessicali stranieri –in primo luogo latini e italiani– sono, infatti, pervenuti nella lingua polacca[7] per tramite ceco e tedesco, due aree culturali vicine con le quali la Polonia è stata sempre strettamente legata e che si trovavano sulla strada che andava dalla latinità e dall'italianità occidentale verso il Centro europeo, inclusa la Polonia, la quale, nella civiltà latina-occidentale, pian piano trovava il suo posto e il suo destino.[8]

È così, per esempio, che nel corso del secolo x la nuova cultura cristiana è venuta ad attecchire definitivamente in Polonia dalla Boemia, portando con sé anche nuovi termini,[9] nuovi elementi

[7] Per le analisi storico-linguistiche nonché per gli esempi rinvio soprattutto ai volumi seguenti (che in gran parte costituiscono la base materiale delle nostre considerazioni): Aleksander Brückner, *Początki i rozwój języka polskiego* ("Origini e sviluppo della lingua polacca"); Zenon Klemensiewicz, *Historia języka polskiego* ("Storia della lingua polacca"); Tadeusz Lehr-Spławinski, *Język polski. Pochodzenie, powstanie, rozwój* ("Lingua polacca. Origine, formazione, sviluppo"); Stanisław Rospond, *Kościół w dziejach języka polskiego* ("La Chiesa nella storia della lingua polacca"); Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego* ("Dizionario etimologico della lingua polacca"); Franciszek Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego* (id.), e ss.

[8] Anche a livello di lessico sono state realizzate nelle due lingue-sorelle-ceco e polacco-numerose modifiche e innovazioni dovute alla "pressione civilizzatrice latina". Così: la parola pol. *cerkiew* (anticamente anche *cyrkiew*), di lontana origine etimologica greca: *kyrikon* ('casa del Signore'), usata in Baviera e a Salisburgo in forma femminile (ahd. *kiricha*) è passata, con altri termini cristiani coniati nelle zone germanofone, in Slovenia, da dove si è sparsa in varie zone slave e in polacco ha preso la forma di *cerkiew*, fino al xv sec. con il significato di 'chiesa' in genere, poi limitato a 'chiesa ortodossa, orientale', significato che mantiene pure oggi; questo restringimento del significato è dovuto alla concorrenza con la parola latina *castellum* (dim. di *castrum*) che in questa parte occidentale della Slavia prese il significato di 'chiesa' (perché, nel medioevo, spesso fortificata); così abbiamo: ceco *kostel*, pol. *kościół* (dal ceco), slov. *kostol*.

[9] Gli elementi lessicali cechi, venuti in polacco dalla Boemia per via scritta, si riferiscono anzitutto alla cultura, alla religione e teologia; come tali avevano il carattere prevalentemente dotto, letterario, e venivano quindi confrontati con la terminologia di origine, manten-

lessicali, prima latini, poi anche italiani. Questi termini, plasmati prima in Italia e negli altri paesi del mondo occidentale latino, venivano poi coltivati e rielaborati dai missionari centroeuropei di Salisburgo, Ratisbona, Bamberga, Monaco in Baviera, della Carinzia, Pannonia, Moravia e Boemia, per essere in seguito trasmessi e trapiantati dai frati Cirillo e Metodio e dai loro compagni e seguaci negli altri paesi, fra cui anche le regioni particolari del futuro Stato polacco; prima le regioni meridionali: Silesia con Breslavia, la Piccola Polonia con Cracovia,[10] e poi altre regioni, inclusa la regione della Grande Polonia con Poznan e Gniezno, uno dei luoghi capitali della cristianizzazione degli slavi, dove avvenne, nel 966, il battesimo ufficiale e "definitivo" dello stato polacco. Va ricordato con questo evento il personaggio di San Wojciech-Adalberto,[11] il primo patrono della Polonia e personaggio davvero simbolico per l'Europa Centrale e per l'unità europea in genere.

endosi di conseguenza relativamente "fedeli" alle forme di base. Questi prestiti, benché meno numerosi in confronto a quelli tedeschi, sono penetrati e si sono fissati in polacco in modo più profondo, più stabile, a volte anche più durevole.

[10] La regione della Vistola superiore con Cracovia e altri centri antichi fu senza dubbio cristianizzata nel corso del IX secolo e nel 875 viene collocato il battesimo –con rito slavo– del capo della stirpe dei Wiślanie detti Chrobati, abitanti della regione. In quel periodo lo Stato dei Wiślanie si trovava nell'orbita d'influsso dello Stato della Grande Moravia. Cfr. Norman Davies, *Europe. A History*, Cap. V: "Medium"; anche Oskar Halecki, *Storia della Polonia*, Cap.I: "Gli inizi", *passim*; Jerzy Strzelczyk, "Odkrywanie Polski przez Europę" ("Lo scoprire della Polonia dall'Europa"), in: *Polska dzielnicowa i zjednoczona. Państwo, społeczeństwo, kultura* ("La Polonia disintegrata e riunificata. Lo Stato, la società, la cultura").

[11] San Wojciech-Adalberto di Boemia (ca. 956-997) riceve l'educazione religiosa a Magdeburgo sotto la tutela del vescovo Adalberto (da cui prende il secondo nome), diventa vescovo di Praga, veste a Roma (sull'Aventino) la tonaca di benedettino, poi ritorna a Roma come esule. Dietro suggerimento dell'imperatore Ottone III, incontrato a Roma, realizza il suo progetto di svolgere l'attività missionaria, viene con un gruppo di monaci in Polonia per preparare e organizzare la sua missione in Prussia, e muore come martire mentre effettua la missione fra le popolazioni pagane prussiane, nei confini nord-orientali della Polonia attuale.

I primi latinismi e italianismi penetrati e presenti in polacco sono anzitutto antichi prestiti, entrati nel sistema lessicale polacco assieme alla nuova cultura spirituale cristiana, alla nuova organizzazione dello stato e della vita sociale, alla cultura materiale, ecc.; questi prestiti latino-italiani o italiani antichi sono penetrati nel polacco, come si è detto, il più spesso indirettamente, cioè con il tramite delle altre aree vicine ("aree intermedie" prima ceca, poi tedesca), molto spesso mutuati dalle lingue geopoliticamente e culturalmente vicine. Dal XII e fino al XVI secolo una forte ondata culturale e linguistica tedesca si espande[12] prima nella Silesia e nella Pomerania, poi anche nella Grande Polonia (con Gniezno e Poznań) e nella Piccola Polonia (con Cracovia), nonché successivamente nelle altre regioni polacche, portando moltissimi termini, riguardanti anzitutto l'organizzazione municipale, la giurisprudenza, l'artigianato, il commercio, l'economia e le finanze, la vita militare;[13] questi termini sono spesso di origine latina e italiana.[14] Limitandoci in questo luogo ad un solo campo, uno dei più rappresentativi e

[12] I più antichi germanismi nella lingua polacca sono stati ereditati dall'antico slavo (tali per es. *ksiądz*, *ołtarz*, *opat*, cfr. *infra*) e risalgono al tempo che precedeva la separazione funzionale del polacco, periodo in cui i contatti culturali e linguistici diretti fra le due popolazioni geopoliticamente vicine, slave e germaniche, dovevano essere intense e multilaterali. Vengono poi i primi prestiti penetrati già in polacco, nei primi secoli della sua esistenza come lingua funzionalmente distinta, sia direttamente, sia tramite il ceco. L'ondata più importante dei germanismi viene con la fine del XII secolo e perdura fino al XV secolo, impiantando nella lingua polacca numerosissimi termini appartenenti a vari campi dell'attività quotidiana. Molti di questi germanismi, infiltratisi facilmente nella lingua parlata della popolazione, sono stati (diversamente dagli elementi cechi, spesso più antichi, ma quasi di regola di tradizione dotta) profondamente assimilati e completamente integrati alla lingua polacca.

[13] Ecco alcuni esempi di tali germanismi nel polacco di quel periodo, mantenutisi fino ad oggi: *burmistrz* 'sindaco' (ted. Burgmeister), *cło* 'dogana' (Zoll, lat. *teloneum/toloneum*), *folwark* 'fattoria' (Vorwerk), *gmina* 'comune' (Gemeinde, lat. *communis*), *jarmark* 'mercato' (Jahrmarkt), *kram* 'bancarella' (Kram), *kreda* 'gesso' (Kreide, lat. *creta*), *łotr* 'furfante' (Lotter, lat. *latro*), *mistrz*, *majster* 'mastro, maestro' (Meister, lat. *magister*), *murarz* 'muratore' (Mauer, lat. *murare*), *rabować* 'saccheggiare' (rauben), *rachunek* 'conto' (Rechnung), *ratusz* 'municipio' (Rathaus), *ślusarz* 'fabbro ferraio' (Schlosser), *weksel* 'cambiale' (Wechsel), *żegnać* 'dire addio' (segnen, lat. *signare*), *żur* 'tipo di zuppa acida' (Sauer), ecc.

[14] Ricordiamo, della Nota precedente: *cło*, *gmina*, *kreda*, *łotr*, *mistrz/majster*, *murarz*, *żegnać*.

caratteristici per quel periodo: la terminologia ecclesiastica, possiamo constatare che nell'ambiente centroeuropeo, essa è passata in polacco anzitutto dal ceco e dal tedesco, e vi vennero adattati i primi termini (latini e italiani) riguardanti la religione cristiana. Tramite il ceco sono penetrate nel polacco le prime parole greche o latine come: *angelus, calendae, euangelium, pater (noster), paganus*, ecc., che hanno dato in polacco rispettivamente: *anioł* (ceco *anjel*) 'angelo', *kolęda* (cz. *kolada, koleda*) 'canto di natale', *ewangelia* (ant. *ewanjelia*, cz. *evanjelium*) 'vangelo', *pacierz* (cz. *pateř*) 'preghiera', *poganin* (ant. *pogan*, cz. *pohan*) 'pagano'. In modo simile sono entrate nel lessico polacco, tramite il tedesco (spesso anche con l'intermedio ceco) parecchie parole dello stesso campo, tali: pol. *chrzest* ('battesimo') aated. *Krist*, (cz. *křtít*, 'battezzare', letteralmente 'segnare con la croce': *kříž*, (ant.ted. *kristenen* 'far diventare cristiano', incrociato con il gr. *Christos*, lat. *Christus*); pol. *ksiądz* ('prete', cz. *kněz*), germ. occid. *kuning* (ted. *König*); pol. *ołtarz* ('altare'), germ. *altari*, lat. *altar*; pol. *opat* ('abate'), cz. *opat*, germ. *abbat* (ted. *Abt*), lat. *abbas*; pol. *pielgrzym* (ant. *pilgrzym*), ted. *Pilgrim*, lat. *pelegrinus*; pol. *msza*, cz. *mše*, germ. *messe* (ted. *Messe*), lat. *missa* (possibile anche l'origine diretta dal latino nelle lingue slave); ecc. In questi casi, e in molti altri, dobbiamo ammettere che se non i vocaboli particolari stessi (che spesso, specialmente quelli entrati in polacco nei periodi ulteriori, risalgono direttamente al latino), il loro "veicolo" culturale, civilizzatore, anche religioso è stato latino-italiano, e l'ambiente in cui operavano tali vocaboli può essere definito come *latino-italiano cristiano attivamente aperto verso il centro europeo*.

Un esempio particolarmente significativo di un tale spostamento progressivo del vocabolo attraverso le zone centroeuropee successive è fornito dalla parola pol. *Krzyż* 'croce' la cui etimologia lontana è latina: *crux, crucis*.[15] Questa parola latina, come una delle prime, veicolata dall'italiano, è penetrata successivamente nelle varie zone dell'area slava dell'Europa Centrale, quindi anche in Polonia. La parola polacca *krzyż* è, infatti, una delle prime parole di origine latina-italiana in polacco. La parola latina classica *crux*, acc. *crucem*, nella sua forma postclassica

[15] Cfr. i nostri studi citati nella Nota 1; anche: il nostro "Metamorfosi nella lingua e interferenze linguistiche", XVI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Los Angeles 5-10 ottobre 1997. Ivi la bibliografia più ampia.

crôce, doveva passare alle aree slave da Aquileia e cioè dall'area della Venezia Giulia. Nelle aree slave la **ó** latina veniva, infatti, spesso realizzata come **y/i**; anche la consonante affricata sonora **ż** indica l'intermedio romanzo, più precisamente veneto, nel passaggio della parola *croce* alle lingue slave: č sonorizzata in posizione intervocalica si verifica regolarmente pure nel ven. *krože*, istr. *krudze*, e sim., da dove la parola è passata al croato, allo sloveno e al serbo come **kryžь* (oggi *križь*, serbo *krst*); passata poi all'area ceco-moraviana in forma di *križь*, venne accolta, con la cristianizzazione stessa, dal ceco in polacco come *krzyż*.

Nel periodo ulteriore, specialmente a cominciare dal XIV secolo in poi, gli italianismi diretti diventeranno sempre più numerosi, e ciò in conseguenza della massiccia migrazione degli italiani in Polonia, nonché dei moltissimi viaggi dei polacchi in Italia e con lo stabilirsi dei contatti diretti fra i due paesi. Il contatto delle due culture e delle lingue divenne così prevalentemente diretto, aprendo in tal modo possibilità più ampie alla penetrazione intensa e numericamente sempre più forte dei prestiti italiani nella lingua polacca; fenomeno, come si sa, paneuropeo, che trova i suoi corrispondenti precisi nella storia di altri paesi, a non ricordare che la Francia, la Germania o l'Ungheria. Possiamo quindi constatare che l'elemento culturale e lessicale si è introdotto e stabilito in Polonia in una tipica situazione di un complesso multiculturalismo e di un profondo plurilinguismo centro-europeo (dopo l'anteriore biculturalismo e bilinguismo) che conducono ad una certa comunità di cultura e, di conseguenza, anche ad una certa vicinanza delle lingue, anzitutto nel campo del lessico. Una gran parte di tali italianismi, dovuti anche alla moda, numerosissimi specialmente nel '500 e nel '600, sono caduti col passar del tempo in disuso; altri ne sono rimasti e sono presenti nel lessico polacco anche nell'epoca contemporanea.

Si sa che la classificazione semantica per campi è sempre arbitraria e non può essere né univoca né esauriente; vari vocaboli possono appartenere a più di un campo, altri, come casi individuali, dovrebbero costituire una unità semantica classificatoria a parte. Ma in termini generali si può dire che i campi semantici più caratteristici in cui gli italianismi ereditati dal passato sono frequenti, sono anzitutto: termini di musica (per es. *allegro*, alt, *andante, baryton, dyszkant, falset, fermata, fortepian, klarnet, kontrabas, kwartet, largo, mandolina, okaryna, opera, partytura,*

piano, presto, recital, sonata, trąbka, vivace, ecc.); d'arte (per es. *akwarela, fresk, Madonna, miniatura, pastel, porcelana, szkarłat, szkic, tempera, terrakota, tors,* ecc.); di architettura e di artigianato (per es. *altana, belweder, cokół, facjata, fontanna, galeria, kaseton, kopuła, maszkara, pałac, salon, stancja, sufit,* ecc.); cibi e bevande, verdure, frutta, arte culinaria (per es. *cykata, czekolada, kalafior, kalarepa, kapusta, karczoch, łazanki, makaron, marynata, melon, musztarda, pasta, pietruszka, pomarańcza, pomidor, pulpet, risotto, sałata, seler, serweta, szparag, wino,* ecc.); commercio e finanze (per es. *bank, bankrut, brutto, firma, franco, kasa, konto, kredyt, lombard, manco, netto, saldo, tara, tranzyt,* ecc.); arte militare (per es. *armata, arsenał, batalion, gwardia, kasyno, kawaleria, komandor, lazaret, pugilał, szpada, sztylet, wideta,* ecc.); termini marittimi (per es. *barka, flota, fregata, galera, gondola, korsarz, laguna, molo, regaty,* ecc.); vita della corte, vita politica, sociale, moda, vestiti (per es. *alarm, bandyta, bastard, brawo, confetti, dyletant, gazeta, getto, kawaler, kurier, malaria, mania, malkontent, maniera, mankament, mankiet, moda* [dall'it. e franc.], *pajac* [ven. pajazzo], *poczta, ryzyko, skarpetka, szkatuła,* ecc), ed altri; termini che per gran parte–in quanto europeismi o internazionalismi–costituiscono un patrimonio europeo comune e che non richiedono nemmeno un commento etimologico. Osserviamo che gli italianismi, specialmente i termini tecnici, si sono assimilati facilmente al polacco, senza cambiare la loro forma. Spesso le forme più antiche assimilate al polacco, allontanatesi prima più profondamente dalla parola di origine, vennero poi rifatte secondo il modello italiano (per es. it. *gondola* > pol. *gondoła*, oggi *gondola*).

Guardando dalla prospettiva dei secoli passati questi contatti italo-polacchi e le loro conseguenze nel lessico polacco, si deve tener conto del fatto che, specialmente nella loro fase iniziale, essi non erano quindi "isolati" né limitati ai soli protagonisti italiani e polacchi. Molto spesso, come abbiamo visto sopra, essi si realizzavano in un contesto etno-sociale più ampio, con la presenza cioè e con la partecipazione dei rappresentanti di varie altre nazioni. Questa constatazione vale specialmente nel caso di alcune situazioni o avvenimenti di particolare importanza, di rilevanza internazionale. Tale è per esempio l'ambiente universitario e gli studi che vi si svolgevano. Nelle università italiane, come pure in altri centri accademici, anche dell'Europa Centrale, come le università tedesche di Heidelberg e Jena, le università di Praga,

di Vienna, di Pecs, ecc., i professori, gli studenti e gli studiosi polacchi avevano un contatto quotidiano e regolare con i loro colleghi italiani, tedeschi, ungheresi, cechi, ecc.; d'altra parte all'Università di Cracovia, fondata nel 1364 dal re Casimiro il Grande, studiavano pure parecchi studenti stranieri e vi insegnavano numerosi professori di altre nazioni, soprattutto italiani. L'ambiente universitario medievale e rinascimentale, con il suo carattere multinazionale e pluriculturale, profondamente umanistico, ha favorito il formarsi dell'unicità civilizzatrice, culturale, intellettuale e morale, dei nostri paesi.

Lo stesso può essere detto a proposito degli incontri e delle discussioni di carattere artistico e accademico, nonché a proposito dei concorsi, tornei poetici e simili manifestazioni culturali organizzate in varie corti (reali, aristocratiche, vescovili, ecc.) e in istituzioni (accademie, società) artistiche e filosofiche che cominciarono ad espandersi nell'Europa Centrale, anche in Polonia, sull'esempio italiano, e parallelmente negli altri paesi, nei tempi dell'Umanesimo e del Rinascimento;[16] vi partecipavano regolarmente, accanto ai polacchi, rappresentanti di varie altre nazioni, fra cui italiani in primo luogo, ma anche cechi, tedeschi, ungheresi, austriaci, slovacchi, lituani, francesi e altri. I documenti ne danno prove più che abbondanti.

In un tale ambiente complesso e composito di plurilinguismo e di multiculturalismo, nel contesto dei contatti e della coesistenza, pacifica o bellica, di varie etnie e delle loro lingue e culture – contatti che sono frutto di coesistenza, di cooperazione, di prestigio, di espansione e a volte anche di dominazione politica, militare, economica o culturale; frutto, insomma, di ogni mescolanza o avvicinamento–, nascono, come loro risultato immediato e inevitabile, le interferenze e le interpenetrazioni che si effettuano in vari campi dell'esistenza storica dei popoli. Interpenetrazioni che sono base eccezionalmente fertile e fruttuosa per l'arricchimento di una data lingua e per il suo sviluppo tramite vari tipi e vari modi di innovazioni, di modifiche, mutamenti o trasformazioni che si compiono a vari livelli del

[16] Tale, per la Polonia, la corte reale di Cracovia, la corte del vescovo Gregorio di Sanok, la *Sodalitas Litteraria Vistulana* promossa nel 1489 dall'italiano Filippo Buonaccorsi e da Konrad Celtis (o Celtes) di origine tedesca, con un gruppo di umanisti polacchi; tale ancora l'Accademia rinascimentale Zamojski fondata nella seconda metà del '500.

sistema linguistico, ma anzi tutto in quello lessicale, tramite diversi prestiti e calchi, e tramite varie specie di acclimatamenti o adattamenti degli elementi lessicali stranieri, e cioè appartenenti ad altri sistemi linguistici. Lo spazio di ricerca è in questo caso eccezionalmente vasto e si sta sempre più allargando, visto, specialmente nei nostri tempi, il numero sempre crescente di migrazioni e di spostamenti di popolazioni che generano vari contatti fra etnie, culture e lingue, e vista anche la sempre più forte tendenza unificatrice nell'ambiente di cooperazione e di convivenza, specialmente –ma non esclusivamente– fra le nazioni e fra le regioni geograficamente, economicamente, culturalmente e storicamente vicine.

Bibliografia

BASTIAENSEN, Michel, Corinna SALVADORI LONERGAN, Luisa QUARTERMAINE *et al.*, a cura di, *Stato e frontiera: dalla Mitteleuropa all'Europa unita?*, Atti del XII Congresso dell'Associazione Internazionale dei Professori d'Italiano, Ratisbona 29-31 agosto 1996, *Civiltà Italiana* XX 1998.

BRÜCKNER, Aleksander, *Początki i rozwój języka polskiego* ("Origini e sviluppo della lingua polacca"). Warszawa, PWN, 1974.

BRÜCKNER, Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego* ("Dizionario etimologico della lingua polacca"), Warszawa, WP 1974[3].

DUBISZ, Stanisław, "The area of polish", in *Atti del XII Congresso Internazionale degli Slavisti*, Cracovia, 27 VIII-2 IX 1998.

HALECKI, Oskar, *Storia della Polonia*. Roma, Hosianum, 1966.

KLEMENSIEWICZ, Zenon, *Historia języka polskiego* ("Storia della lingua polacca"). Warszawa, PWN, 1976.

LEHR-SPŁAWINSKI, Tadeusz, *Język polski. Pochodzenie, powstanie, rozwój* ("Lingua polacca. Origine, formazione, sviluppo"), Warszawa, PWN, 1978.

ROSPOND, Stanisław, *Kościół w dziejach języka polskiego* ("La Chiesa nella storia della lingua polacca"). Wrocław, Ossolineum 1985.

SŁAWSKI, Franciszek, *Słownik etymologiczny języka polskiego* ("Dizionario etimologico della lingua polacca"), Kraków, TMJP 1952.

STRZELCZYK, Jerzy, "Odkrywanie Polski przez Europę" ("Lo scoprire della Polonia dall'Europa"), in Aleksander GIEYSZTOR, a cura di, *Polska dzielnicowa i zjednoczona. Państwo, społeczeństwo, kultura* ("La Polonia disintegrata e riunificata. Lo Stato, la società, la cultura"). Warszawa, WP, 1972.

WIDŁAK, Stanisław, "Italianità nel lessico centro-europeo. Esempio polacco", in *L'Italiano oltre frontiera*, V Convegno Internazionale del Centro di Studi Italiani. Università Cattolica di Leuven, 22-25 aprile 1998 (Atti in stampa).

WIDŁAK, Stanisław, "Interferenze culturali e linguistiche italo-polacche nel contesto centro-europeo: alcuni accenni storici", in *Stato e frontiera: dalla Mitteleuropa all'Europa unita?* Atti del XII Congresso dell'Associazione Internazionale dei Professori di Italiano, Ratisbona 29-31 agosto 1996, *Civiltà Italiana* XX, 1998, pp. 259-271.

WIDŁAK, Stanisław, "Interferenze linguistiche italo-polacche (alcuni appunti)", *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* XLI, 19-96, pp. 113-126.

WIDŁAK, Stanisław, "Metamorfosi nella lingua e interferenze linguistiche", in Luigi BALLERINI, Gay BARDIN e Massimo CIAVOLELLA, a cura di, *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*. Atti del XVI Congresso dell' Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Los Angeles 5-10 ottobre 1997. Firenze, Cadmo, 2000. pp. 27-36.

WIDŁAK, Stanisław, a cura di, *Italianità e italianistica nell'Europa Centrale e Orientale*, II Convegno degli Italianisti dell'Europa Centrale e Orientale, Cracovia, 11-13 aprile 1996. Cracovia, "Universitas", 1997.

Le relative nell'italiano di emigrazione: percorsi di erosione

STEFANIA SCAGLIONE
Università per Stranieri di Perugia

Introduzione

Nel corso degli ultimi venti anni, le varietà di emigrazione sono state oggetto di un'autentica "riscoperta" da parte della linguistica: negli anni Ottanta vengono infatti avviati numerosi progetti di ricerca sulle caratteristiche strutturali e sui percorsi evolutivi di tali varietà, laddove, fino a quel momento, gli studiosi avevano coltivato interessi quasi esclusivamente "sociologici" (Fishman) o, al più, interlinguistici (Weinreich e Haugen). Con il fondamentale intervento di Andersen[1], il tema della *language attrition*, ovvero il processo di erosione progressiva che le lingue di minoranza subiscono nell'avvicendarsi dei successivi cicli generazionali, si affianca a pieno titolo al settore degli studi sul *language shift* e sul *language contact*, contribuendo a costituire un quadro descrittivo ed interpretativo finalmente organico dei fenomeni linguistici osservabili nelle lingue di emigrazione.

In queste varietà, com'è noto, si osservano processi di "semplificazione" nell'inventario e nella complessità degli elementi che compongono i diversi moduli della grammatica: le tendenze evolutive "interne" al sistema agiscono infatti molto più velocemente rispetto a quanto avviene nelle corrispondenti varietà "indigene", dove l'esistenza di una solida norma, il confronto continuo con lo standard e la necessità di competenze assai diversificate dal punto di vista diafasico e diamesico tendono a preservare la complessità della grammatica. Nelle comunità emigrate, invece, i soggetti di II generazione[2] acquisiscono la lingua parentale sulla base di un *input* funzionalmente molto ristretto e strutturalmente già

[1] Roger W. Andersen, "Determining the linguistic attributes of language attrition", in R. Lambert & B. Freed eds., *The Loss of Language Skills*, pp. 83-118.

impoverito da perdite a carico del componente "memoria";[3] inoltre, la mancanza di un forte monitoraggio sociale –dovuta sostanzialmente alla scarsità quantitativa e qualitativa di confronto con modelli esterni alla famiglia (scuola, mezzi di informazione, rapporti sociali "estesi")– impedisce che la grammatica da essi costruita sia "riaggiustata" in conformità alla norma della comunità (sia cioè "denativizzata"[4]); essa mantiene in tale modo la sua fisionomia di sistema iniziale di apprendimento, basato su princípi massimamente semplici e generali. Ciò implica che non saranno acquisite perfettamente le forme e le strutture cognitivamente più complesse, vale a dire quelle caratterizzate da scarsa trasparenza (p. es. le forme irregolari) o da un alto grado di specializzazione (p. es. il congiuntivo nella frase dipendente); il parlante tenderà pertanto a stabilire un rapporto 1:1 tra significanti e significati (p. es. ipercaratterizzazione del genere nominale: *la classa / le classe*).

I percorsi di erosione cui ho appena fatto cenno sono stati studiati in prevalenza nei settori della fonologia, della morfosintassi e del lessico; poco si è detto invece sull'organizzazione del testo. Poiché tuttavia l'apprendimento di una lingua comporta anche l'acquisizione di competenze discorsive e pragmatiche, vale la pena di chiedersi se, in un quadro sociolinguistico quale è quello delle comunità migrate, non possa risultare imperfetto anche lo sviluppo

[2] Secondo la consuetudine degli studi sulle lingue di emigrazione, si intende indicare con "I generazione" un soggetto nato in Italia, "II generazione" un soggetto nato all'estero da almeno un genitore nato in Italia, e "III generazione" un soggetto nato da almeno un genitore di II generazione.

[3] Non va dimenticato, infatti, che presso i soggetti di I generazione (gli emigrati) si avvia, a distanza di qualche anno dall'arrivo nel Paese ospite, un processo di perdita parziale della competenza in L1, dovuto sostanzialmente alla mancanza di occasioni d'uso, che provoca i cosiddetti "vuoti di memoria". La perdita colpisce soprattutto i settori "specializzati" del lessico e le batterie sino]nimiche (a vantaggio delle parole semanticamente più alte nella gerarchia), ma può coinvolgere anche processi morfologici governati lessicalmente (p. es. la derivazione tramite suffissi: *lavora -zione vs. insegna -mento*), provocando generalizzazioni di regola (p. es. *lavorazione*, **insegnazione*). Cfr. Susan Gonzo, Mario Saltarelli, "Pidginization and Linguistic Change in Emigrant Languages", in R. W. Andersen ed., *Pidginization and Creolization as Language Acquisition*, pp. 181-197.

[4] Cfr. S. Gonzo, M. Saltarelli, *op. cit.*, p. 194.

delle "funzioni" discorsive più complesse espletate dalle forme e dalle strutture nel sistema.

Il presente intervento si propone di verificare questa ipotesi, analizzando il grado di sviluppo funzionale di una particolare struttura, quella della frase relativa, nell'uso di italo-americani adulti di II generazione.

1. Le funzioni discorsive e narrative della frase relativa

Nell'ambito di una recente e complessa ricerca sull'acquisizione delle strategie narrative, Lisa Dasinger e Cécile Toupin[5] hanno studiato l'evolversi –nella sequenza di apprendimento della L1– delle funzioni discorsive e narrative della frase relativa. A questo scopo, le due studiose hanno richiesto ad un gruppo di informatori di età diverse (3, 5, 9 anni e adulti) di narrare il contenuto di una breve favola illustrata.

Dasinger e Toupin distinguono preliminarmente due gruppi di funzioni: le cosiddette "general discourse functions" (GDF), utilizzate sostanzialmente per identificare o reidentificare un referente, e le "narrative functions" (NF), ossia usi per così dire più "raffinati" della frase relativa, che assolvono a veri e propri scopi narrativi. Ciascun gruppo si compone rispettivamente di quattro e cinque "tipi", elencati e definiti in tabella 1.

Dasinger e Toupin hanno osservato che parlanti di cinque diverse lingue (inglese, tedesco, spagnolo, ebraico, turco) acquisiscono questi gruppi di funzioni secondo sequenze analoghe: per prime emergono infatti le GDF, che compaiono già nei soggetti di tre anni nella sequenza I) NAME < II) SIT-NEW < III) REID, SIT-OLD; successivamente, fra i cinque e i nove anni, vengono acquisite le NF, nella sequenza I) PRES < II) MOT, CONT < III) EXP, SUM.

Secondo le due studiose, la diversità nei tempi di acquisizione di ciascun gruppo di funzioni riflette lo sviluppo progressivo della competenza pragmatica e della capacità narrativa nel bambino, che progressivamente affina gli strumenti necessari a conferire coesione al testo. È tuttavia interessante osservare che, nel corso

[5] Lisa Dasinger, Cécile Toupin, "The development of relative clause functions in narrative", in R. A. Berman & D. I. Slobin eds., *Relating events in narrative: a crosslinguistic developmental study*, pp. 457-514.

Tabella 1

GDF (*general discourse functions*)	
NAME (*naming*)	Identifica o qualifica un particolare referente, per il quale il parlante non sa o non ricorda il termine esatto
SIT-NEW (*situating new referents*)	Colloca sulla scena della narrazione un'entità nuova
SIT-OLD (*situating old referents*)	Aggiorna l'ascoltatore a proposito di un'entità già presentata in precedenza
REID (*reidentifying*)	Richiama alla memoria dell'ascoltatore le caratteristiche di un'entità già presentata in precedenza
NF (*narrative functions*)	
PRES (*presenting main character*)	Colloca sulla scena della narrazione l'entità avente il ruolo principale
MOT (*motivating or enabling nar rative actions*)	Pone il presupposto dell'evento narrativo presentato nella frase principale
CONT (*continuing the narrative*)	Prosegue la narrazione presentando un evento successivo o conseguente a quello della frase principale
EXP (*setting up expectations*)	Crea nell'ascoltatore un'aspettativa riguardo all'identità di un soggetto che sta per entrare in scena
SUM (*summing over past or upcoming events*)	"Incapsula" e riassume una serie di entità o eventi già introdotti o da introdurre

della maturazione linguistica, parlanti di lingue diverse perfezioneranno diversamente l'uso di ciascun tipo di relativa, sia in base alle caratteristiche tipologiche e morfosintattiche della propria L1,[6] sia in base allo "stile retorico" che contraddistingue tale lingua.[7] Per quanto dunque sia possibile riscontrare regolarità interlinguistiche nei parlanti adulti, che generalmente usano più spesso SIT-NEW e REID, mentre ricorrono raramente a NAME e SUM, gli altri tipi di funzioni saranno soggette ad uno sviluppo variabile da lingua a lingua.

2. La relativa nell'italiano di emigrazione: un'ipotesi di ricerca

Il lavoro di Dasinger e Toupin fornisce spunti interessanti per un'indagine sulle caratteristiche funzionali delle relative nell'evoluzione dell'italiano di emigrazione.

Questa l'ipotesi iniziale: *se durante l'acquisizione di L1 la frase relativa sviluppa specializzazioni funzionali diverse e mano a mano più complesse, nel corso dell'erosione –rispecchiata in tempo apparente nelle competenze dei parlanti di II generazione– le specializzazioni più complesse tenderanno ad essere meno utilizzate.* In altre parole, se le NF delle frasi relative vengono acquisite per ultime, esse non saranno sviluppate pienamente dai figli di emigrati, poiché richiedono un affinamento della competenza pragmatica e della capacità narrativa, che matura proprio nel periodo in cui, per i soggetti in questione, ha inizio lo *shifting*[8] verso la lingua ospite (dai 6 anni

[6] Cfr. *ibid.*, p. 475 ss.

[7] Cfr. *ibid.*, p. 508 ss. Per "stile retorico" di una lingua si intende il modo in cui un parlante nativo competente seleziona ed organizza l'informazione nel discorso: cfr. Ruth Berman & Dan I. Slobin, "Becoming a native speaker", in R. Berman & D. I. Slobin eds., *Relating events in narrative: a crosslinguistic developmental study*, pp. 611-641. In particolare, Berman e Slobin identificano come basi dello stile retorico di una lingua due operazioni fondamentali: a) *filtering*, che consiste nella trasformazione dell'esperienza in evento verbalizzato, mediante la scelta di una prospettiva e l'utilizzo della gamma di opzioni offerte dalla singola lingua; b) *packaging*, che organizza la costruzione della narrazione in modo gerarchico e non semplicemente lineare.

[8] Negli studi sul contatto linguistico si definisce *language shift* (sostituzione di lingua) il cambiamento nelle abitudini linguistiche di

in poi). *Ci aspettiamo dunque di riscontrare nella produzione dei parlanti italo-americani di II generazione un numero di relative NF sensibilmente inferiore a quello osservato negli emigrati. Un esito analogo dovrebbe potersi osservare anche nei soggetti di I generazione emigrati nell'infanzia.*

3. Descrizione e analisi del corpus

A titolo di verifica dell'ipotesi presentata, ho preso in esame materiale narrativo, raccolto, per altre finalità, presso parlanti italo-americani adulti di I e di II generazione, nel corso di una ricerca sulla comunità lucchese di San Francisco (California), nel 1996.[9] Trattandosi di narrazioni di vicende di emigrazione –diverse, dunque, da soggetto a soggetto–, è evidente che a questi dati mancherà quella completa omogeneità che Dasinger e Toupin hanno potuto garantire utilizzando un unico intreccio. La comparabilità dei dati qui discussi è comunque assicurata dai criteri di selezione del corpus. Sia per gli emigrati che per i nati negli Stati Uniti, le narrazioni contengono uniformemente un numero di parole compreso fra 1600 e 1900.

Gli informatori sono stati organizzati in tre gruppi: emigrati in età adulta (7), emigrati durante l'infanzia (4), italo-americani di II generazione (7). Il quadro descrittivo è riassunto nelle tabelle 2a, b, c.

una comunità, in seguito al quale la lingua tradizionalmente usata viene soppiantata da un'altra lingua, dopo un periodo di bilinguismo instabile. Su questo tema, cfr. l'ormai classico volume di Joshua Fishman ed., *Language Loyalty in the United States*; per utili indicazioni bibliografiche sugli studi più recenti, si veda anche Michael Clyne, "Multilingualism", in F. Coulmas ed., *The Handbook of Sociolinguistics*, pp. 301-314 (cfr. in particolare p. 309 ss.).

[9] La ricerca è stata da me condotta nei mesi di marzo-aprile e ottobre 1996 su un campione di 118 informatori di I, II e III generazione, originari della città di Lucca o delle zone limitrofe comunque comprese nella provincia. Il materiale raccolto –questionari e interviste semi-guidate– è stato discusso e analizzato nella mia tesi di Dottorato in Linguistica (Università di Pisa), attualmente in stampa: Stefania Scaglione, *L'identità sociolinguistica nelle lingue d'emigrazione. Il caso della comunità lucchese di San Francisco*.

Tabella 2a

I generazione (emigrati in età adulta)

Inform.[10]	Sesso	Età	Anno em.	Età em.[11]
GL	M	65	1948	17
LRo	M	65	1955	24
GE	M	73	1947	24
FS	M	76	1938	18
CG	M	79	1949	32
MG	F	80	1955	39
RR	F	87	1930	21

Tabella 2b

I generazione (emigrati nell'infanzia)

Inform.	Sesso	Età	Anno em.	Età em.
PO	F	72	1930	6
CÍ	M	73	1935	12
RE	F	74	1930	8
DBE	M	84	1921	9

Tabella 2c

II generazione

Inform.	Sesso	St. sc. it.[12]	Età
BC	M	S	23
LL	F	S	23
DSJ	F	N	42
LA	M	N	73
MA	F	N	73
GGn	F	N	76
PJ	F	S	76

Nella produzione dei soggetti intervistati, i complementi preposizionali vengono relativizzati esclusivamente con strutture "deboli" con o senza ripresa, del tipo "il ragazzo che (=di cui) te

[10] L'abbreviazione sta per "informatore": le sigle identificative contenute nella colonna sono formate dalle iniziali del nome e del cognome del soggetto.

[11] L'abbreviazione sta per "anno di emigrazione", così come, nella colonna seguente, è indicata "l'età dell'emigrazione".

[12] L'abbreviazione sta per "studio scolastico dell'italiano".

ne / che ti ho parlato";[13] la completa assenza della cosiddetta "relativa standard", sia presso i soggetti di I che presso i soggetti di II generazione, è dovuta ovviamente alla varietà di italiano, diastraticamente bassa, esportata ed usata da questi parlanti. Per lo stesso motivo, sono numerosi anche gli esempi di *che* polivalente, del tipo "l'ho trovato che dormiva"; in quanto non relative, le proposizioni introdotte da questo complementatore sono state escluse dal corpus.[14]

Ho inoltre escluso, in quanto pseudo-relative, le costruzioni del tipo "erano tre anni che ci scrivevamo", ma non quelle del tipo "i tre anni che ci siamo scritti sono stati i più belli della mia vita".[15]

Nel caso di relative che riuniscono proprietà definitorie riconducibili ai tipi "generale" e "narrativo" (ad esempio SIT-NEW e MOT), la frase è stata inclusa nel gruppo MOT, secondo il procedimento adottato da Dasinger e Toupin; il criterio classificatorio privilegia cioè la funzione più complessa.[16]

Dalla seguente rassegna di esempi, organizzata per gruppo e per tipo, si evince la tipologia complessiva delle frasi presenti nel corpus:[17]

[13] Per una descrizione di questo tipo di strutture, cfr. Giuliana Fiorentino, "Le clausole relative "deboli" in italiano", *Lingua e Stile* XXXII (1), 1997, pp. 53-76.

[14] Gli esempi di *che* polivalente sono stati identificati sulla base dei due criteri suggeriti da Giuliano Bernini, "Tipologia delle frasi relative italiane e romanze", in F. Foresti, E. Rizzi, P. Benedini, a cura di, *L'italiano tra le lingue romanze*, Atti del XX Congresso Internazionale di Studi [SLI 27], pp. 85-98. I criteri diagnostici sono i seguenti: a) presenza/assenza di un SN nello *scope* del complementatore; b) "restrittività", ovvero, il *che* deve introdurre una frase che serve ad individuare un referente (cfr. G. Bernini, *op. cit.*, p. 88).

[15] Cfr. Guglielmo Cinque, "La frase relativa", in Lorenzo Renzi, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I, "La frase. I sintagmi nominale e preposizionale", pp. 443-503 (cfr. in particolare p. 502).

[16] Cfr. L. Dasinger, C. Toupin, *op. cit.*, p. 475.

[17] Per ciascuna funzione, gli esempi in a. sono tratti dalle narrazioni degli emigrati, mentre gli esempi in b. sono tratti da quelle dei parlanti di II generazione.

GDF

1. NAME:

1.a. "lo fecin vicepresidente d'una compagnia che facevano queste grande advertising per la televisione (=agenzia pubblicitaria)" (CG)

1.b. "ti danno quelle piccole carte, no?, che c'era Gesù (=santino)" (PJ)

2. SIT-NEW:

2.a. "anche la casa che ci sono stata nel quarantadue [...] era tutta diversa" (MG)

2.b. "c'era anche la mi' amica che aveva... era bellina" (DSJ)

3. SIT-OLD:

3.a. "mio nonno era lí accant'a me e m'ha detto 'Io ho fatto le carte cittadine' [...] Alla sera m'ha dato queste carte cittadine che le ho ancor'a casa" (FS)

3.b. "c'è questo signore che fa 'l paruchiere a Sant'Anna e c'era una giovane ragazza che faceva ´capelli. [...] Quell'era la figlia, che lavorava lí" (LL)

4. REID:

4.a. "la mi' figliola è morta ne- ... le' è morta poverina ava trentase' anni. [...] Mary Ann, quella ch'è morta, aveva maritato proprio 'n italiano" (RR)

4.b. "mio padre l'ha mandat'a chiama' un su' sio. [...] 'L su' sio che l'ha mandato a chiedere l'ha insegnato a leggere e scrivere" (LA)

NF

5. PRES:

5.a. "c'era uno che portav'ancora le ghette" [segue il racconto di un aneddoto del quale questo signore è il protagonista] (LRo)

5.b. "c'erano questi due signore che volevano trova' la libreria" [segue il racconto di un aneddoto del quale queste signore sono le protagoniste] (BC)

6. MOT:

6.a. "il mio figliolo, che finisce or'a maggio [*scil.* l'università], ha intenzione di andare... urologia [per la specializzazione]" (GL)

6.b. "i ragazzi stanno con li sport che diventa più grande tutt'i giorni" (BC)

7. CONT:
7.a. "riallacciai un po' con un certo signore che mi agevolò, s'impegnò eccetera" (GE)
7.b. "n'avevino messo a alza' e sacchi del succhero, che erano più di cento libbre e lu' poverino non ce la faceva" (GGn)

8. SUM:
8.a. "crescevano carciofi, peselli, cavoli. [...] Tutta questa verdura che facevano la mandavano al mercato" (MA)

In sede di valutazione, il confronto fra i tre gruppi di parlanti dà i risultati illustrati di seguito nelle tabelle 3 a, b, c.

4. Interpretazione dei risultati

Nell'ipotesi interlinguistica di Dasinger e Toupin, presso i parlanti adulti le funzioni SIT-NEW e REID costituiscono i tipi più usati, mentre NAME e SUM sono i meno frequenti in assoluto.

Nel nostro corpus, SIT-NEW consegue effettivamente i valori percentuali più alti presso tutti e tre i gruppi di informatori ed ogni soggetto impiega questa funzione almeno una volta.

Al contrario di quanto atteso, REID è invece scarsamente rappresentata, almeno tra gli emigrati in età adulta e tra gli italo-americani di II generazione, mentre viene utilizzata in misura non trascurabile dai soggetti emigrati durante l'infanzia. Va da sé che, nell'ambito delle narrazioni in questione, la necessità di "reidentificare" è estremamente ridotta, perché è raro che un referente venga ripreso dopo l'inserzione di una quantità di materiale narrativo tale da renderlo "inattivo" per l'ascoltatore. Per valutare correttamente la differenza percentuale tra i gruppi occorre inoltre tenere presente che le tre categorie di parlanti possiedono gradi differenti di competenza linguistica e di abilità nella strutturazione del discorso; ciò, tra l'altro, determina in ciascun gruppo attitudini molto diverse nei confronti dell'ascoltatore. Gli emigrati in età adulta confidano in misura rilevante nella propria capacità di articolare in modo chiaro il discorso e preferiscono riferirsi ad un soggetto già noto

Tabella 3a
I generazione (emigrati in età adulta): 63 rel. per 7 parlanti

Gruppo	Tipo[18]	n.	%	% gruppo
GDF	NAME	3	4,8%	
	SIT-NEW	16	25,4%	
	SIT-OLD	2	3,2%	
	REID	4	6,3%	**39,7%**
NF	PRES	12	19%	
	MOT	15	23,8%	
	CONT	11	17,5%	
	EXP	0	-	
	SUM	0	-	**60,3%**

Tabella 3b
I generazione (emigrati nell'infanzia):
43 frasi per 4 parlanti

Gruppo	Tipo	n.	%	% gruppo
GDF	**NAME**	6	13,9%	
	SIT-NEW	16	37,2%	
	SIT-OLD	1	2,3%	
	REID	5	11,7%	**65,1%**
NF	PRES	1	2,3%	
	MOT	12	27,9%	
	CONT	2	4,7%	
	EXP	0	-	
	SUM	0	-	**34,9%**

Tabella 3c
II generazione: 84 frasi per 7 parlanti

Gruppo	Tipo	n.	%	% gruppo
GDF	NAME	12	14,3%	
	SIT-NEW	37	44%	
	SIT-OLD	3	3,6%	
	REID	3	3,6%	**65,5%**
NF	PRES	5	5,9%	
	MOT	11	13,1%	
	CONT	11	13,1%	
	EXP	0	-	
	SUM	**2**	**2,4%**	**34,5%**

[18] Nella colonna "tipo" di ognuno degli schemi che seguono sono segnalati in grassetto i tipi di relativa usati almeno una volta da tutti gli informatori.

aggiungendo informazioni nuove e utili all'economia della narrazione, che è sempre molto ricca e dettagliata. D'altra parte, i parlanti di II generazione ricorrono poco alla funzione REID per il motivo opposto, poiché producono testi generalmente frammentari, in cui capita di rado che un referente venga ripreso dopo l'introduzione di altri personaggi o inserti narrativi. Infine, gli emigrati durante l'infanzia utilizzano REID in misura relativamente più ampia rispetto ai due gruppi precedenti, perché nutrono una notevole insicurezza circa le proprie capacità linguistiche e narrative e tendono pertanto ad esplicitare al massimo i riferimenti testuali.

Riguardo alle due funzioni generalmente meno diffuse, secondo Dasinger e Toupin, NAME e SUM, il corpus ci consente di osservare che l'occorrenza della prima conferma le aspettative soltanto presso gli emigrati in età adulta, mentre è attestata con valori sensibilmente più alti per gli emigrati durante l'infanzia e per i parlanti di II generazione. Anche in questo caso, valgono le considerazioni già espresse riguardo alla diversa competenza linguistica dei gruppi; è infatti chiaro che l'uso frequente di NAME è determinato da difficoltà di reperimento lessicale.

La funzione SUM è rappresentata –con un punteggio molto basso– soltanto nel terzo gruppo di informatori, nell'ambito del quale viene utilizzata da 2 soggetti e, significativamente, non all'inizio o alla fine di una narrazione, ma a breve distanza rispetto al punto in cui vengono citati i referenti poi "riassunti". Ciò significa che la funzionalizzazione della relativa, in questi casi, non può dirsi realmente riferita alla narrazione; essa rappresenta piuttosto un espediente utile per "riprendere" il discorso su un certo numero di unità senza rielencarle (cfr. esempio 8.a., p. 400).

I dati confermano l'ipotesi interpretativa formulata al §3: sia i soggetti di II generazione, sia gli emigrati durante l'infanzia dimezzano l'utilizzo delle NF rispetto agli emigrati in età adulta. Si noti che non è la struttura in sé ad essere utilizzata meno: la media di frasi relative per informatore oscilla fra 9 e 12 in ogni gruppo. Ciò che cambia è piuttosto la costruzione della narrazione: mentre gli emigrati nell'infanzia e i parlanti di II generazione utilizzano la relativa principalmente come modificatore dell'elemento nominale relativizzato (strategia basica, *referent-oriented*), gli emigrati in età adulta sono in grado di sfruttare

pienamente le risorse per così dire "dinamiche" di questa struttura (strategia "elaborata", *narrative-oriented*).

Dal punto di vista della teoria della *language attrition*, il calo percentuale delle funzioni narrative della relativa conferma – seppur indirettamente– la previsione secondo cui, nel corso dell'erosione linguistica, la gamma delle strategie sintattiche utilizzabili per esprimere una determinata relazione fra due proposizioni tende a ridursi a favore delle "costruzioni che riflettono nel modo più trasparente le relazioni semantiche e sintattiche soggiacenti".[19] L'espressione del rapporto di "causalità", ad esempio, dispone, in italiano, delle seguenti possibilità formali: a) coordinazione semplice ("il bambino è molto curioso e infila il naso dappertutto"); b) subordinazione causale esplicita ("il bambino infila il naso dappertutto perché è molto curioso"); c) subordinazione causale implicita con relativizzazione esplicita o implicita ("il bambino, che è / essendo molto curioso, infila il naso dappertutto"). Delle tre opzioni possibili, la relativa MOT costituisce senz'altro la soluzione più marcata, perché sintatticamente più complessa e semanticamente meno esplicita rispetto alle prime due strutture. Ci aspettiamo dunque che, in contesto di erosione, le strategie a) e b) tendano a prevalere.

Bibliografia

ANDERSEN, Roger W., "Determining the linguistic attributes of language attrition", in R. LAMBERT, B. FREED eds., *The Loss of Language Skills*. Rowley (Massachusetts), Newbury House Publishers, 1982, pp. 83-118.

BERMAN, Ruth, Dan I. SLOBIN, "Becoming a native speaker", in R. BERMAN, D. I. SLOBIN eds., *Relating events in narrative: a crosslinguistic developmental study*. Hillsdale (N.J.), Erlbaum, 1994, pp. 611-641.

BERNINI, Giuliano, "Tipologia delle frasi relative italiane e romanze", in F. FORESTI, E. RIZZI, P. BENEDINI, a cura di, *L'italiano tra le lingue romanze*, Atti del XX Congresso Internazionale di Studi [SLI 27]. Roma, Bulzoni, 1989, pp. 85-98.

[19] Cfr. R. Andersen, *op. cit.*, p. 99.

CINQUE, Guglielmo, "La frase relativa", in L. RENZI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I, *La frase. I sintagmi nominale e preposizionale*. Bologna, il Mulino, 1991³, pp. 443-503.

CLYNE, Michael, "Multilingualism", in F. COULMAS ed., *The Handbook of Sociolinguistics*. Oxford, Blackwell, 1997, pp. 301-314.

DASINGER, Lisa, Cécile TOUPIN, "The development of relative clause functions in narrative", in R. A. BERMAN, D. I. SLOBIN eds., *Relating events in narrative: a crosslinguistic developmental study*. Hillsdale (N.J.), Erlbaum, 1994, pp. 457-514.

FIORENTINO, Giuliana, "Le clausole relative 'deboli' in italiano", *Lingua e Stile* XXXII (1), pp. 53-76.

FISHMAN, Joshua ed., *Language Loyalty in the United States*. The Hague, Mouton, 1966.

GONZO, Susan, Mario SALTARELLI, "Pidginization and Linguistic Change in Emigrant Languages", in R. W. ANDERSEN ed., *Pidginization and Creolization as Language Acquisition*. Rowley (Massachusetts), Newbury House Publishers, 1983, pp. 181-197.

SCAGLIONE, Stefania, *L'identità sociolinguistica nelle lingue d'emigrazione. Il caso della comunità lucchese di San Francisco*. Milano, Franco Angeli, 2000.

Per una teoria non solo linguistica della traduzione.[1] (Il caso dei fumetti della Walt Disney in Italia e di Lupo Alberto)

Marco MAZZOLENI
Università degli Studi di Bologna

Perché un linguista –come io sono– intitola un suo lavoro *Per una teoria non solo linguistica della traduzione*? Che la linguistica abbia dato contributi significativi alla teoria della traduzione non può essere messo in dubbio, ed il contributo non va certo inteso nel senso ristretto cui secondo me accennano queste parole di Siri Nergard: "Acerca de lo que significa 'traducir una palabra de una lengua a otra', puede ocuparse sólo la lingüística";[2] condivido però l'accento che la studiosa ed interprete norvegese pone sullo sforzo interdisciplinare necessario per avvicinarsi a quest'àmbito, e quindi sull'idea di affiancare alla linguistica tutta un'altra ampia serie di strumenti concettuali ed ermeneutici che possano ampliare la comprensione dei fenomeni:

> ...acerca de lo que significa "traducir un texto de una cultura a otra" pueden, deben, ocuparse muchas disciplinas puesto que los aspectos son muchos. La manera en que se traduce un texto, si se considera un producto de una cultura, hace que las perspectivas se multipliquen porque aparece un contexto, una ideología, una estilística, impuesta o no, un contexto literario, un contesto lingüístico, un contexto político que hacía que ese texto original fuese de algún modo, pero en el contexto de llegada debe ser distinto para ser interpretado, entendido y para funcionar para los

[1] Oltre a tutti coloro che sono intervenuti durante le *IV Jornadas* fornendo commenti ed utili indicazioni, voglio ringraziare Manuel Barbera, Gina Maneri, Stefania Scaglione, Jesus Sepúlveda e Daniele Turcato per l'aiuto nel reperire i materiali iconografici e per i consigli ricevuti in corso di stesura.

[2] Siri Nergard, " Reflexiones a partir de los *Translation Studies*", *Traduic*, 6-12. 1997, p. 25.

> fines que tiene toda esa traducción. Así, pues, desde el momento que el objeto de estudio se ha expandido, las disciplinas que se ocupan de la traducción son muchas.[3]

D'altra parte in questa sede non voglio dare alla parola *teoria* il peso che deriverebbe dall'intenderla nel senso proprio e formale che ad esempio sottolinea Giorgio Graffi,[4] bensì una più "debole" connotazione di griglia di analisi che serva a tentare di mettere ordine in una serie di fenomeni complessi (in questo caso relativi all'organizzazione testuale ed a problemi traduttivi), in una prospettiva soprattutto didattica.

Se riprendiamo il classico schema jakobsoniano degli elementi fondamentali della comunicazione, secondo cui un Mittente, tramite un Canale, trasmette ad un Destinatario un Messaggio che riguarda un certo Contesto, e che viene realizzato in un Codice comune ad entrambi, è chiaro che la traduzione risulta necessaria quando non c'è un codice condiviso ed ha lo scopo di ristabilire questo prerequisito minimo; a seconda dei codici coinvolti si possono distinguere tre tipi possibili di traduzione, quella "endo-" o "intra-linguistica" (parafrasi, riformulazione), quella "inter-linguistica" (tra diverse lingue naturali), e quella "inter-semiotica" (tra codici linguistici e non-linguistici):[5] a noi interessa principalmente la traduzione inter-linguistica, ma a livello teorico possono essere interessanti anche le riflessioni su quella inter-semiotica, tra codici linguistici e non (da un romanzo

[3] *Idem.*

[4] Giorgio Graffi, "Concetti 'ingenui' e concetti 'teorici' in sintassi", *Lingua e Stile*, XXVI-3. 1991, pp. 347-363.

[5] Su questi ormai classici concetti jakobsoniani cfr. fra gli altri Jirí Lévy, "Translation as a Decision Process", in *To Honor Roman Jakobson*, Vol. II. pp. 1171-1182, trad. it. di S. Traini, "La traduzione come processo decisionale", in S. Nergard, a cura di, *Teorie contemporanee della traduzione*. pp. 63-83, ed Augusto Ponzio, "Gli spazi semiotici del tradurre", *Lectures*, 4/5. 1980, pp. 43-61. Risulta peraltro molto interessante come a tutt'oggi persino un semiologo utilizzi in modo assolutamente naturale "traduzione" *tout court* nel senso di traduzione interlinguistica: "De hecho, una traducción se vuelve necesaria para permitir la comunicación entre pueblos que se expresan en *lenguas* distintas". (Andrea Bernardelli, "La traducción de la Biblia en los siglos XV y XVI como parte de una historia de la semiótica", *Traduic*, 6-12. 1997, p. 19. Il corsivo è mio).

ad un film, o dalla scrittura drammaturgica alla messa in scena), ed a livello pratico-didattico risultano ovviamente utili esercizi di parafrasi e riformulazione tra diversi registri di una stessa lingua (la cosiddetta traduzione endo- o intra-linguistica). In realtà credo però vada sottolineato che quando c'è traduzione ci sono almeno due circuiti comunicativi, quello del testo "originale" e quello del testo "tradotto", con il traduttore che compare come destinatario del primo e come mittente del secondo, assumendo in entrambi i ruoli una posizione atipica: destinatario atipico perché non per forza previsto dal mittente originario, che a volte lo trascura anche quando sa che c'è, e mittente atipico perché realizza un testo non "suo", decidendo non "cosa" dire ma solo "come" dirlo; in sostanza il traduttore ha più *doveri* e meno *diritti* di un normale mittente-destinatario, e deve fare da ponte fra l'autore originario ed il destinatario finale, il che significa anche mediare fra le conoscenze del pubblico di partenza e quelle del pubblico della traduzione.[6]

In questo quadro di riferimento generale intendo presentare –accompagnandolo con alcuni esempi che ritengo divertenti e interessanti– un modello di analisi testuale proposto nel 1987 da Ian Tudor[7] all'interno di uno schema teorico del processo di traduzione, che penso possa avere utili ricadute proprio a livello di insegnamento per la possibilità che offre di far interagire e convergere i diversi momenti formativi di un *curriculum* per traduttori, dedicati sia alle future lingue di lavoro ed ai relativi contesti socio-culturali sia ovviamente anche alle tecniche traduttive vere e proprie. Come chiarisce Agnès Whitfield, la traduzione è un processo che può essere schematizzato in tre fasi:

> La prima fase riguarda la piena comprensione del senso complessivo e della forza comunicativa del testo di partenza [...] e non implica alcun riferimento alla lingua d'arrivo. La seconda fase riguarda l'individuazione dei problemi connessi al trasferimento [del senso complessivo e] della forza comunicativa del testo di partenza nella lin-

[6] Per questa configurazione del duplice e scomodo ruolo atipico del/la traduttore/trice cfr. Susan Bassnett-McGuire, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di D. Portolano, trad. it. di G. Bandini. p. 58, citato in Bruno Osimo, *Manuale del traduttore. Glossario per il traduttore*. § 3.4.

[7] Cfr. Ian Tudor, "A Framework for the Translational Analysis of Texts", *The Linguist*, 26-2. 1987, pp. 80-82.

gua d'arrivo [e] richiede l'individuazione delle strategie traduttive necessarie [...]. La terza fase riguarda l'applicazione delle strategie traduttive appropriate per la costruzione di un testo d'arrivo coerente.[8]

Anche se "L'essenza di quanto di solito viene considerato traduzione risiede nella seconda fase",[9] appare ovvio che senza una piena comprensione di come è stato articolato il senso complessivo del testo originale la realizzazione di una buona traduzione può risultare decisamente difficile (ed è proprio su questo che intendo concentrarmi in séguito); ma va secondo me segnalato che anche la terza fase –il lavoro per la produzione di un testo d'arrivo coerente– merita una certa attenzione: alcuni anni di attività didattica specifica mi hanno permesso di constatare che anche traduttori in formazione ma di livello avanzato, e che perciò riescono ormai ad evitare "errori" sia di comprensione del testo originale sia di resa in lingua d'arrivo, producono testi che pur essendo corretti e comprensibili non hanno però l'opportuna forma testuale che un parlante nativo realizzerebbe naturalmente. Va comunque anche ricordato che se dal punto di vista logico le fasi proposte da Tudor sono da pensare in sequenza, non sempre e non necessariamente debbono (o possono) essere praticate in ordine strettamente cronologico:

[les] étapes de l'interprétation et de la re-création, et surtout leurs dimension stylistiques, sont beaucoup moins étanches, dans la pratique, que ne le laisseraient entendre les principes communément admis en pédagogie et en théorie de la traduction. Une première saisie plutôt cognitive du texte peut, certes, aider le traducteur à formuler des stratégies globales susceptibles de le guider dans le travail de traduction proprement dite. Toutefois, bien souvent, ce n'est qu'une fois aux prises avec les (en)jeux difficiles de la stylistique comparée, dans son travail de re-création au ras des mots, que le traducteur prend pleinement conscience du "sens" du texte qu'il traduit, et ce, à plus forte raison dans les textes où ce sens est largement tributaire des "formes" tant micro- que macro-textuelles qui le véhiculent.[10]

[8] *Ibid.*, p. 80.
[9] *Idem.*

In ogni caso, visto che –come è ormai riconosciuto da più parti, e come afferma Christiane Nord– il senso globale o la forza comunicativa di un testo "no es sólo la suma de los contenidos semánticos de sus elementos (palabras, estructuras sintácticas, prosodia, composición textual, etcétera), sino más bien el resultado de la interdependencia entre la forma y el contenido de los elementos textuales, por una parte, y su función o funciones comunicativas, por otra",[11] per comprenderli è di conseguenza necessario compiere un'analisi approfondita, che Tudor propone di scandire secondo quattro stadi di approfondimento progressivo, ciascuno dei quali prevede tra l'altro più articolazioni interne: a) il profilo generale del testo, b) il suo profilo stilistico, c) il profilo socio-professionale del mittente, ed infine d) il profilo della *background knowledge*, ovvero delle conoscenze comuni condivise dal destinatario –che è anche quanto intendo esemplificare in modo più esteso.

1. Profilo generale

Il profilo generale di un testo riguarda da una parte il suo genere testuale di appartenenza e dall'altra lo scopo comunicativo, che permette di identificarne il tipo; per quanto entrambe siano relative alla costruzione di "classi" di testi, le due categorie "genere" e "tipo" sono da distinguere accuratamente poiché si riferiscono a concetti decisamente diversi anche se interagenti.

Tudor si chiede da una parte se ad esempio "il testo è un articolo giornalistico (e di che livello), una pubblicità, un annuncio ufficiale, un saggio scientifico",[12] e si potrebbe continuare a lungo: ma non si tratta tanto di costruire una lista esaustiva, quanto di ricordare che in ciascuna coppia lingua/cultura esistono

[10] Agnès Whitfield, "*Venite a cantare* de Daniel Gagnon: les (en)jeux stylistiques de la traduction", *Traduic*, 5-11. 1995, p. 11.
[11] Christiane Nord, "El enfoque funcionalista en la traducción", *Traduic*, 7-14. 1998, p. 11.
[12] I. Tudor, *op. cit.*, p. 81. Le traduzioni sono mie.

convenzioni estremamente specifiche per ogni genere testuale, che –se si adotta una prospettiva "acclimatante" che in qualche modo si proponga di avvicinare il testo di partenza alle aspettative del pubblico d'arrivo– vanno individuate, applicate e rispettate per evitare al destinatario indesiderati effetti di disorientamento; nulla vieta però almeno in linea di principio di adottare l'opposta prospettiva "straniante", che ha il fine di non far mai dimenticare al pubblico che si trova di fronte ad un'opera non nativa[13] –se non si deve più sentire la lingua originale (altrimenti il testo può risultare mal tradotto) andrebbe invece sempre certamente percepito quel minimo di esotico che sempre contraddistingue una cultura altra, come ci dice Mónica Mansour:

> [Para traducir se debe] entender cada palabra, cada giro, cada tono, cada metáfora, cada signo de puntuación, para luego reproducir todos los efectos y los significados del texto original en otra lengua y otra cultura. Traducir es recrear el camino de la escritura, desde el ordenamiento de las ideas y las sensaciones hasta su expresión y comunicación; o sea, crear el texto que el autor habría escrito si su lengua materna hubiese sido la nueva lengua a la que se vierte su texto. Por lo tanto, un texto bien traducido no debe revelar en ningún momento el idioma original, mientras que sí debe reproducir totalmente su cultura, su contexto y su intención.[14]

A priori non è detto che una delle due prospettive fornisca strategie traduttive migliori rispetto all'altra; forse oggi viene maggiormente adottata quella "acclimatante", ma per toponimi ed antroponimi risulta vincente la "straniante": nessuno ormai in Italia o in Francia o in Messico parlerebbe del Presidente degli USA come *Guglielmo* o *Guillaume* o *Guillermo* Clinton, anche se ad esempio nella tradizione italiana ci sono stati *Leone* Tolstoi,

[13] Ho sentito per la prima volta parlare di queste due opposte prospettive di traduzione da Jacqueline e Roland Brunet nel marzo del 1992 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Pavia, nei due seminari "La traduction: théorie et pratique" e "Comment se pose le problème théorique de la traduction".

[14] Mónica Mansour, "Para acabar con la traición", *Traduic*, 7-13. 1998, p. 9.

Alessandro Dumas (padre e figlio) e *Nuova* York, e ci sono ancora fra gli altri *Londra* per London, *Magonza* per Mainz, *Tommaso Moro* per il filosofo inglese cancelliere di *Enrico* –Henry– VIII Thomas More, e *Guglielmo* Tell per il leggendario eroe dell'indipendenza svizzera Wilhelm Tell, cittadino di Altdorf nel canton Uri.

D'altra parte, Tudor propone di controllare se il testo "è stato progettato per informare, influenzare, istruire, divertire":[15] l'attenzione alla finalità comunicativa fondamentale –o scopo illocutivo primario– permette di costruire tipologie testuali, ovvero griglie di analisi che consentono di individuare testi e brani testuali con caratteristiche differenziate; e se le caratteristiche dei generi sono specifiche e legate alla loro lingua/cultura d'origine, quelle dei tipi non sono ovviamente universali ma risultano decisamente meno variabili in quanto connesse a strategie d'azione meno dipendenti dalle varie lingue/culture.[16]

2. Profilo stilistico

Passando al secondo livello dobbiamo innanzitutto ricordare che se ogni *langue* è un sistema (di sistemi) di opzioni, gli atti di *parole* sono costituiti dalle scelte effettivamente compiute dal parlante all'interno del ventaglio di possibilità ancora virtuali offertogli dalla sua lingua: in questo senso, ancora Tudor ritiene necessaria

[15] I. Tudor, *op. cit.*, p. 81.

[16] Per una tipologia che che cerca di tener conto delle differenze ora segnalate, e che crediamo più adatta di altre alla didattica della traduzione, cfr. Basil Hatim, "A Text-Typological Approach to Syllabus Design in Translator Training", *The Incorporated Linguist*, 23-3. 1984, pp. 146-149, ripreso in Marco Mazzoleni, "Il linguaggio direttivo in alcuni programmi della scuola primaria", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109-1. 1997, pp. 317-337; con criteri molto simili si muove anche Cristina Lavinio, "Lingue speciali e tipi di testo tra argomentazione, esposizione e descrizione", in M. Pavesi e G. Bernini, a cura di, *L'apprendimento linguistico all'Università: le lingue speciali*, pp. 143-171. Un'altra proposta tipologica, basata su parametri affatto diversi ma comunque estremamente interessante, è quella presentata da Francesco Sabatini, "'Rigidità-esplicitezza' *vs* 'elesticità-implicitezza': possibili parametri massimi per una tipologia dei testi", in G. Skytte e F. Sabatini, a cura di, *Linguistica testuale comparativa In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, pp. 141-172.

"l'individuazione delle caratteristiche stilistiche per poter comprendere il modo in cui il mittente ha utilizzato le risorse [...] della lingua di partenza al fine di realizzare gli scopi comunicativi precedentemente identificati".[17] Tale analisi, di carattere più squisitamente linguistico, può essere condotta a due livelli: in senso generale un testo può "ereditare" le caratteristiche stilistiche tipiche e stabilizzate del suo genere di appartenenza (cfr. § 1 *supra*), ma in senso più particolare è sempre possibile –maggiormente nei testi "aperti" che più si avvicinano allo specifico letterario, ed un po' meno nei testi a finalità "pratica" della comunicazione quotidiana e commerciale– che un testo possieda caratteristiche stilistiche peculiari, o perché testo di un autore che lo ha cosparso del *suo* stile o anche semplicemente come testo in quanto tale, diverso da altri testi anche dello stesso autore. Quindi, procede Tudor, è necessario sia

> individuare il *tipo stilistico generale*, ovvero controllare se il testo riflette uno stile determinato e relativamente stabilizzato (ad esempio quello tipico degli annunci ufficiali o degli editoriali di un noto quotidiano) o se manifesta un grado significativo di originalità dell'autore, [sia] controllare le *caratteristiche stilistiche marcate* del testo, come l'uso di termini tecnici, la miscela di stili (ad esem-pio del registro standard scritto con quello colloquiale), i giochi di parole, le figure retoriche, i riferimenti cultu-rali, etc.[18]

3. Profilo socio-professionale

Una volta approfonditi il profilo generale ed il profilo stilistico del testo, è il caso di cominciare ad occuparsi del suo mittente, l'autore nel caso di un testo intero o il personaggio che parla all'interno di un testo altrui: come ci ricorda Tudor, "i testi sono realizzati all'interno di un contesto sociale, ma in alcuni casi il peso comunicativo dei fattori sociali è più importante che in altri. [Si tratta] di controllare il modo in cui il testo di partenza fornisce informazioni sullo *status* sociale o professionale del mittente".[19]

[17] I. Tudor, *idem*.
[18] *Idem*.
[19] *Idem*.

A questo scopo possiamo riflettere sulle diverse varietà di lingua utilizzate, prendendo spunto –seguendo sempre la proposta di Tudor– dal sottocodice settoriale, dalle caratteristiche diastratiche e diatopiche (ed aggiungiamo quelle diafasiche e diamesiche), e dalle marche di interazione:

> Al realizar su tarea, el traductor debe tomar en cuenta variaciones de la lengua que van desde lo geográfico (el francés de Canadá no es exactamente el que se habla en Francia), la época (el francés de la Edad Media tiene poco que ver con el francés contemporáneo), el estrato social (un campesino habla diferente de un burgués), hasta lo que algunos lingüistas llaman el idiolecto, es decir, la manera individual que tiene el hablante de utilizar la lengua (uso de una sintaxis particular, uso de expresiones favoritas, etcétera).[20]

Il sottocodice settoriale (lingua speciale) utilizzato nel testo "indica il rapporto di carattere professionale tra il mittente e l'argomento del testo [...] ed è connesso alla presenza di lessico specializzato";[21] al gruppo di appartenenza sociale del mittente sono invece legate le caratteristiche diastratiche, che risultano quindi "indicatori di *socioletto*, ovvero forme linguistiche correlate a differenze sociali nella comunità della lingua di partenza. Nei testi orali anche l'accento può avere questo ruolo".[22] A quanto proposto direttamente da Tudor si possono aggiungere anche le caratteristiche diafasiche, che sono legate al livello di formalità dell'interazione, si manifestano in differenze di registro, e si possono incrociare in maniera interessante ad esempio con il lessico specialistico: due avvocati, che sicuramente condividono un sottocodice settoriale per gli argomenti tipici della loro professione, parleranno magari anche di uno stesso identico caso giudiziario in modo diverso a seconda che siano nell'aula di un tribunale oppure al bar per l'aperitivo (e la diversità risulta ancora maggior se inseriamo il parametro diamesico scritto *vs* orale

[20] Céline Desmet Argain, "Detrás de la máscara, *Traduic*, 6-12, 1997, p. 5-6.
[21] I. Tudor, *op. cit.*, p. 81.
[22] *Idem*.
[23] *Idem*.

pensando ad un'arringa rispetto ad una memoria scritta). Oltre a queste differenze vanno anche presi in considerazione gli

> indicatori di *provenienza geografica*, ovvero forme linguistiche che rimandano all'origine regionale o nazio-nale (nel caso di lingue parlate in più di un paese) del mittente o di un personaggio di un pezzo teatrale o di un romanzo. [...] Il valore della presenza di determinate forme regionali in un testo dipende dalle assunzioni condivise dal destinatario sul gruppo sociale che ne fa uso.[23]

La traduzione di questi indicatori diatopici pone ovviamente dei problemi, come risulta evidente pensando ad un eventuale romanzo ottocentesco ambientato in Galles dove parlino –in modi ovviamente diversi– i minatori "autoctoni", il postino anch'egli nativo ma lievemente più acculturato, il medico del villaggio ed i gendarmi provenienti da un'altra regione etc.; e non è inutile immaginare casi di eccessiva faciloneria, come ad esempio nel doppiaggio cinematografico di un personaggio che originariamente parla una varietà di *Southern American English* e che viene caratterizzato con il siciliano, o il napoletano, o il pugliese in quanto varietà *meridionali* dell'italiano, con effetti a volte comici non necessariamente voluti o previsti... Infine le marche di interazione sono

> elementi linguistici che indicano il tipo di rapporto esistente fra mittente e destinatario (ad esempio l'uso di *Du* [2ª persona] piuttosto che di *Sie* [3ª persona] come forme allocutive in tedesco) o fra personaggi. Questi elementi possono giocare un ruolo importante in determinate lingue.[24]

Si pensi alle varie forme di rispetto in giapponese o in lingue in cui vengono coinvolte differenze di coniugazione verbale, o anche più semplicemente il passaggio dall'italiano *tu* e *Lei* (in alcune zone del meridione ancora *Voi*) o dallo spagnolo *Usted / Ustedes*, con le forme verbali alla 2ª/3ª persona singolare, all'inglese *you* invariabile: le opposizioni spariscono dalle forme allocutive in

[24] *Idem.*

questione, ed il loro valore va restituito in altri modi ed in altre zone del testo.[25]

4. Profilo della *background knowledge*

La *background knowledge*, in parole di Tudor, "può virtualmente includere qualsiasi elemento che il mittente ritenga condiviso dai suoi destinatari",[26] ed è lo sfondo sul quale viene costruito ogni testo; ma poiché non necessariamente il pubblico del testo originale e quello del testo tradotto condividono esattamente le stesse conoscenze e la stessa visione del mondo, il traduttore – seguendo i concetti di Christiane Nord– deve essere un mediatore non solo di lingue bensì anche di culture:

> Las diferencias están tanto en las expectativas que tienen los receptores como en los modelos de realidad y los conocimientos previos de que disponen, la perspectiva que adoptan frente a las cosas y fenómenos del mundo, en las convenciones y normas vigentes en la comunidad cultural a que pertenecen, entre otros. [...] El traductor es el único que conoce ambos lados, el de la cultura base y el de la cultura meta, y su tarea es mediar entre ambas.[27]

E deve essere un mediatore molto attento, poiché nella costruzione di un testo il mittente utilizza le conoscenze comuni condivise dal

[25] Sulle marche di interazione in generale, sulle forme allocutive e sui vocativi cfr. Carla Bazzanella, "I segnali discorsivi", Lorenzo Renzi, "La deissi personale e il suo uso sociale" e M. Mazzoleni, "Il vocativo", in L. Renzi, G. Salvi ed A. Cardinaletti, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione* III. rispettivamente pp. 225-257, pp. 350-375, e pp. 377-402; su alcuni particolari valori interattivi dei vocativi parentali cfr. invece M. Mazzoleni, "Vocativo diretto e inverso: i termini di parentela tra enunciato ed enunciazione", in F. Bizzoni e M. Lamberti, a cura di, *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, pp. 115-129.

[26] I. Tudor, *idem*; sull'importanza del bagaglio di conoscenze del destinatario nella comprensione del senso di un testo cfr. M. Mazzoleni, "Un modello di interpretazione testual-proposizionale: la 'Semantica a Scene e Cornici'", *Quaderni di semantica*, 33 (XVII-1). 1996, pp. 149-161, e la bibliografia ivi citata.

[27] C. Nord, *op. cit.*, pp. 9 e 10; sulla traduzione come mediazione fra aree culturali diverse non solo dal punto di vista linguistico cfr. ad

suo pubblico a volte in modo cosciente ed esplicito ma altre volte in modo affatto incontrollato ed implicito: per questo val la pena di articolare più a fondo l'analisi della *background knowledge*, distinguendo almeno le conoscenze specialistiche (§ *4.1*), le allusioni culturali (§ *4.2*), ed i rimandi intertestuali (§ *4.3*).

4.1

Le conoscenze specialistiche, come fa notare Tudor, sono da collegare "all'uso di un sottocodice settoriale. [...] nel caso di testi che riguardano argomenti specialistici è importante riconoscere chiaramente il tipo ed il livello di conoscenze [del destinatario]";[28] se nel § 3 sopra il sottocodice settoriale dominante in un testo era pensato come indizio sullo *status* socio-professionale del mittente, in questo caso il suo uso testuale va visto dalla prospettiva del pubblico, poiché uno stesso argomento settoriale può essere trattato almeno in tre modi diversi: in una comunicazione *specialistica* tra esperti che condividono lo stesso bagaglio di conoscenze lessicali e concettuali sull'argomento (il che permette l'uso anche percentualmente rilevante della relativa lingua speciale); nei processi *divulgativi* indirizzati al pubblico più ampio con lo scopo di aumentarne il bagaglio di conoscenze ma possibilmente anche per divertirlo ed intrattenerlo –e qui il lessico settoriale sarà ridotto, e parafrasato, esplicitato, semplificato–; e nei procedimenti *formativo-didattici* rivolti sì ad un destinatario non specializzato ma con lo scopo principale di trasformarlo in almeno parzialmente esperto, ed al quale devono quindi essere fornite le basi concettuali e terminologiche dell'àmbito disciplinare in questione.[29]

4.2

Le allusioni culturali, come dice Tudor, "Si riferiscono, implicitamente o esplicitamente, ad eventi, persone o luoghi familiari alla comunità della lingua di partenza o comunque ai destinatari originari del testo. I fattori potenzialmente significativi

esempio anche Yvonne Fracassetti Brondino (a cura di), *Tradurre e intepretare nel dialogo italo-maghrebino*.

[28] I. Tudor, *op. cit.*, p. 82.

[29] Cfr. M. Mazzoleni, "Il linguaggio direttivo in alcuni programmi della scuola primaria", *op. cit.* p. 321.

possono variare da importanti eventi storici a personaggi televisivi o a pubblicità correnti".[30] Si pensi alle differenze nascoste dietro l'equivalenza traduttiva fra *colazione* in italiano e *breakfast* in inglese: le due parole in fine dei conti corrispondono abbastanza bene, ma sono essenzialmente diversi i contenuti e l'articolazione di questo primo pasto mattutino –da una parte biscotti, pane o fette biscottate con burro, marmellata, miele e caffè e latte, e dall'altra *scrambled eggs and bacon, baked beans*, pane tostato... Ma per restare in tema "gastronomico", non credo ad esempio sia un mistero che

> la palabra *café* representa realidades diferentes. Al escuchar la palabra, el italiano piensa en un expreso, un capuchino; el griego en un café turco con su vaso de agua al lado, y el mexicano podría imaginarse un café con piloncillo en una fondita, pero ninguno pensará, si no lo dice su maestro, *au petit noir*, que uno toma de pie en Francia, en cualquier "café" y a cualquier hora. La representación es diferente, el sabor también.[31]

4.3

D'altra parte certe "parole od espressioni possono assumere una certa risonanza poiché risultano collegate ad una certa persona o sono state utilizzate in una determinata circostanza. [...] Si tratta di una tecnica piuttosto comune nella pubblicità":[32] sono i rimandi intertestuali, come le citazioni di espressioni famose, di proverbi, di modi di dire tipici di certi personaggi o di determinati ambienti, o come le allusioni a testi o i giochi di parole costruiti sui titoli rilevanti per una cultura.[33] È questo il punto sul quale –come avevo già anticipato sopra– vorrei dilungarmi, per approfondire ed esemplificare maggiormente gli argomenti presentati, utilizzando alcuni fumetti che spero si rivelino istruttivi ed al

[30] I. Tudor, *idem*.

[31] C. Desmet Argain, *op. cit.*, p. 7, ma cfr. anche p. 6 per altre più "alte" allusioni culturali.

[32] I. Tudor, *op. cit.*, p. 82

[33] Sulla gestione traduttiva di rimandi intertestuali come citazioni e proverbi cfr. ad esempio rispettivamente Helena Lozano Miralles, "De citas en los *Bosques*", *Traduic*, 7-14. 1998, pp. 17-19 e C. Nord, *op. cit.*, p. 15.

contempo divertenti: commenterò prima più brevemente i contenuti di un volume della serie disneyana di Topolino (*Mickey Mouse*) e Paperino (*Donald Duck*) realizzato e pubblicato in Italia, e poi con maggiore agio una pagina di *Lupo Alberto*, fumetto italiano più recente ma con ormai una certa tradizione e fama alle spalle.

4.3.1.

La Walt Disney Italia realizza da tempo parodie (genere intertestuale quant'altri mai) di famose opere italiane e straniere: ne costituisce un buon esempio *I "Promessi paperi" e altri capolavori della letteratura universale*, pubblicato a Milano da Mondadori nel 1998, nel cui sommario compaiono –ciascuno accompagnato da un disegno– *I promessi paperi* (con Paperino e Paperina a bordo di una "Lucia", tipica imbarcazione del Lago di Como), *Pippo e i cavalieri della Tavola Rotonda* (con Pippo rivestito di una armatura medioevale), *Guerra e pace* (dove Paperina è abbigliata con un costume tradizionale russo e suona una *balalaika*), *Paperin furioso* (con Paperino a cavallo e lancia in resta), *I racconti di Edgar Allan Top. La casa del fantasma distratto* (in cui Topolino ha baffetti e giacca, *papillon* e panciotto alla Auguste Dupin), *Paperopoli liberata* (dove stranamente appare un "semplice" Paperino con una moffetta in spalla), e *La leggenda di Paperin Hood* (con Paperino munito di arco e berretto verde piumato come gli allegri compagni di Sherwood). Titoli ed illustrazioni alludono e rimandano quindi ad una serie di testi che si suppone siano noti al lettore, ma più specificamente le prime pagine de *I promessi paperi* e della *Paperopoli liberata* presentano una versione degli *incipit* delle due opere parodiate che credo valga la pena di citare, insieme agli "originali";[34] non mi spingerò ad una analisi approfondita poiché al lettore potrà bastare una lettura in parallelo per apprezzare quanto succede: mi limiterò invece a segnalare nella seconda coppia di testi come entrambe le ottave disneyane, per quanto ovviamente mutate rispetto all'originale, ne conservino sia il ritmo sia la struttura rimica *ABABABCC*, come la prima riproduca addirittura gran parte del lessico e dell'articolazione concettuale, ed infine come la seconda utilizzi una rima *B* sdrucciola e presenti

[34] Si veda la riproduzione del sommario del volume e delle pagine iniziali di quattro dei sette testi contenuti.

al quarto verso l'interessante struttura ternaria "Immobile, infrangibile, invisibile".

I promessi paperi:
Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno tra due catene non interrotte di monti, mostra ad un tratto, su scosceso promontorio, il solitario e tetro maniero di uno spavaldo (e taccagno) signorotto dei lochi, il Don Paperigo....[35]

I promessi sposi:

> Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e nuovi seni.[36]

Paperopoli liberata

> Canto l'armi furiose e il capitano
> Chiamato Paperino, che fu visto
> Combattere col senno e con la mano
> Nelle battaglie d'un fatale acquisto
> Contro l'ombre paurose ed un arcano
> Mistero pien d'insidie e d'imprevisto:
> E infine il suo valor fu corrisposto
> Con molto fumo in mano e niente arrosto.

> O Musa, che assistesti alla battaglia,
> Ricopri d'una gloria inestinguibile
> Colui che die' l'assalto a una muraglia
> Immobile, infrangibile, invisibile.

[35] *I promessi paperi*, in *I "Promessi paperi" e altri capolavori della letteratura universale*. p. 9.
[36] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* a cura di Biancamaria Travi. p. 10.

> Da un lato combatteva la canaglia
> Dall'altro stava Paperin, terribile,
> Che Fama conquistò fra genti e popoli
> Quale liberator di Paperopoli.[37]

Gerusalemme liberata

> Canto l'arme pietose e 'l capitano
> che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
> Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
> molto soffrí nel glorioso acquisto;
> e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
> s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
> Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
> segni ridusse i suoi compagni erranti.

> O Musa, tu che di caduchi allori
> non circondi la fronte in Elicona,
> ma su nel cielo infra i beati cori
> hai di stelle immortali aurea corona,
> tu spira al petto mio celesti ardori,
> tu rischiara il mio canto, e tu perdona
> s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
> d'altri diletti, che de' tuoi, le carte.[38]

4.3.2

La pagina di *Lupo Alberto* che intendo commentare merita però almeno qualche parola introduttiva, poiché si tratta di un fumetto sicuramente meno noto rispetto al classici di Walt Disney, anche se come questi presenta animali umanizzati e parlanti nella tradizione che possiamo far risalire da La Fontaine su su lungo tutta la cultura occidentale almeno fino alla grecità. Alberto è un lupo buono, fidanzato con Marta, una gallina che abita con altri animali in una fattoria custodita da Mosè, un enorme *bob-tail* da guardia, che ovviamente non crede ai sentimenti del lupo nei

[37] Walt Disney, *Paperopoli liberata*, in *I "Promessi paperi" e altri capolavori della letteratura universale*. p. 299.
[38] Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata* a cura di Lanfranco Caretti, p. 13.

confronti della gallina (ritenendo piuttosto che se ne voglia cibare) e quindi ogni volta che l'incontra gli spara o lo prende a randellate.

Nella nostra serie di vignette[39] Enrico la talpa –altro personaggio della fattoria–, probabilmente affetto da insonnia, sta nottetempo fuori dal mucchietto di terra che costituisce la sommità della sua abitazione, mentre Lupo Alberto si aggira silenziosamente per la fattoria (questa decodifica di "ZITT ZITT"dipende dalla nostra conoscenza degli stilemi onomatopeici del genere "fumetto", ed è quindi riconducibile a quanto trattato nei §§ 1 e 2 sopra). Improvvisamente Enrico saluta Alberto in modo amichevole ed espansivo, chiamandolo però secondo le sue abitudini "Beppe" e facendolo oltre che spaventare anche imbestialire: il tono amichevole del saluto è ricostruibile dalla marca di interazione "Ehilà" (cfr. § 3 *supra*), mentre il grassetto manifesta l'alto volume dell'interazione; Lupo Alberto ha un attacco isterico e accusa Enrico e Mosè –*quell'altro*– di voler attentare alla sua salute mentale: la topicalizzazione dell'oggetto presente in "La crisi d'identità, volete farmi venire!" è tipica dell'italiano parlato colloquiale ed è coerente con la situazione diafasica e diastratica del caso; a questo punto la talpa bacia Alberto sul naso, questi scappa urlando, ed il deluso Enrico si sdraia a pancia in su sopra il mucchietto di terra tetto della sua casa commentando "Stupido bambino dalla testa rotonda!". Cos'è successo? Che senso hanno gli ultimi tre quadri della pagina?

La soluzione si può trovare frugando nella nostra memoria, alla ricerca di "qualcosa" dove un personaggio ne bacia un altro sul naso, il secondo fugge urlando "Auugh!", ed il primo si sdraia sulla sommità della sua abitazione, con una rotonda pancia all'insù,

[39] La pagina riprodotta è tratta da Silver, *Il grande Lupo Alberto 2*. p. 79.

commentando appunto "Stupido bambino dalla testa rotonda!": come si vede dalle serie e dai quadri qui riportati[40] si tratta dei *Peanuts* di Charles Schulz, in cui il bracchetto Snoopy ogni tanto

[40] Tratti rispettivamente da Charles M. Schulz, *Ho un problema, Charlie Brown!*. 1980, p. 30 ss., *Sento dei passi, Charlie Brown!*. 1983, p. 59, *Il bracchetto è Charlie Brown*. 1972, pp. 29 e 85, e *Snoopy. Era una notte buia e tempestosa*. 1968, p. 40, tutti pubblicati a Milano dalla Milano Libri Edizioni: purtroppo non sono riuscito materialmente a rintracciare una striscia con il commento di Snoopy su Charlie Brown.

bacia due delle bambine del gruppo, Lucy o Sally, che chiaramente non gradiscono e scappano urlando disgustate; in più, Snoopy sta e dorme normalmente a pancia in su sopra il tetto della sua cuccia, ed utilizza il commento succitato nei confronti del suo padroncino Charlie Brown quando quest'ultimo ha fatto qualcosa che il bracchetto non ritiene intelligente.

Concludendo, spero solo che la griglia teorica e gli esempi "non tradizionali" che ho presentato possano attirare l'attenzione su una serie di possibili problemi, non certo per risolverli tutti, perché, come ci ricorda Siri Nergard, "*cómo se debe traducir* [...] no lo dice nadie. En cambio, creo útil, para un estudiante de traducción, entender y conocer las reflexiones teóricas en torno al problema de la traducción";[41] ho aperto il mio testo utilizzando e commentando le parole di Siri Nergard sulla necessità di un approccio interdisciplinare agli studi traduttologici, e lo voglio concludere simmetricamente riportando un altro brano della nota ricercatrice

[41] S. Nergard, *op. cit.*, p. 27.

dedicato stavolta alle prospettive didattiche ed all'importanza della presa di coscienza in questo campo:

> un modo para aprender a traducir muy importante es, más que nada, darse cuenta de los problemas, y no necesariamente de cómo pueden resolverse, porque los modos son muchos, depende de cada texto, del uso que se le dará. A priori, son muy pocos. [...] Como quiera que sea, yo considero que para traducir bien, hay que ser muy conscientes de todas las trampas que puede haber, de todas las responsabilidades que tiene un traductor, porque un traductor, y aquí hablo del término en el sentido positivo, siempre manipula un texto desde el momento que lo lleva de un contexto cultural lingüístico a otro; y en esta manipulación, debe ser consciente de todas las responsabilidades que tiene, de todos los factores que inciden en su trabajo, que pueden ser conscientes o incoscientes.[42]

Bibliografia

BASSNETT-MCGUIRE, Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di D. Portolano; trad. it. di G. Bandini. Milano, Bompiani, 1993.

BAZZANELLA, Carla, "I segnali discorsivi", in L. RENZI, G. SALVI ed A. CARDINALETTI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III: *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*. Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 225-257.

BERNARDELLI, Andrea, "La traducción de la Biblia en los siglos XV y XVI como parte de una historia de la semiótica", *Traduic*, Año 6, 12, otoño-invierno 1997, pp. 17-23.

DESMET ARGAIN, Céline, "Detrás de la máscara", *Traduic*, Año 6, 12, otoño-invierno 1997, pp. 3-7.

FRAGASSETTI BRONDINO, Yvonne, a cura di, *Tradurre e intepretare nel dialogo italo-maghrebino*, Atti dell'Incontro italo-tunisino sui problemi della traduzione, Cartagine, 18 febbraio 1993. Tunis, Académie Tunisienne des Sciences, des Letters et des Arts / Istituto Italiano di Cultura di Tunisi / Istituto per l'Oriente "C. A. Nallino" di Roma. Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura di Tunisi, N.S.-I, 1993.

[42] *Ibid.*, p. 26.

GRAFFI, Giorgio, "Concetti 'ingenui' e concetti 'teorici' in sintassi", *Lingua e Stile*, Anno XXVI, 3, 1991, pp. 347-363.

HATIM, Basil, "A Text-Typological Approach to Syllabus Design in Translator Training", *The Incorporated Linguist*, Vol. 23, 3, fall 1984, pp. 146-149.

I "Promessi paperi" e altri capolavori della letteratura universale. Milano, Mondadori, 1998. (I Supermiti, 5)

LAVINIO, Cristina, "Lingue speciali e tipi di testo tra argomentazione, esposizione e descrizione", in M. PAVESI e G. BERNINI, a cura di, *L'apprendimento linguistico all'Università: le lingue speciali*, Atti del Convegno tenuto a Pavia il 28 e 29 ottobre 1996. Roma, Bulzoni, 1998, pp. 143-171. (Biblioteca di Cultura, 562)

LEVY, Jirí, "Translation as a Decision Process", in *To Honor Roman Jakobson. Essays in the Occasion of his Seventieth Birthday (11 october 1966)*, Vol. II. The Hague / Paris, Mouton, 1967, pp. 1171-1182; trad. it. di S. Traini, "La traduzione come processo decisionale", in S. NERGARD, a cura di, *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano, Bompiani, 1995, pp. 63-83.

LOZANO MIRALLES, Helena, "De citas en los *Bosques*", *Traduic*, Año 7, 14, otoño-invierno 1998, pp. 17-19.

MANSOUR, Mónica, "Para acabar con la traición", *Traduic*, Año 7, 13, primavera-verano 1998, pp. 9-12.

MANZONI, Alessandro, *I promessi sposi*, a cura di Biancamaria Travi. Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1993. (serie Classici Italiani Commentati diretta da Cesare Segre, 4)

MAZZOLENI, Marco, "Il vocativo", in L. RENZI, G. SALVI ed A. CARDINALETTI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III: *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*. Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 377-402.

MAZZOLENI, Marco, "Un modello di interpretazione testual-proposizionale: la 'Semantica a Scene e Cornici'", *Quaderni di semantica*, 33-Anno XVII, 1, giugno 1996, pp. 149-161.

MAZZOLENI, Marco, "Vocativo diretto e inverso: i termini di parentela tra enunciato ed enunciazione", in F. BIZZONI e M. LAMBERTI, a cura di, *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, Atti delle *II Jornadas de Estudios Italianos*, 24-26 maggio 1995.

México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 115-129.

MAZZOLENI, Marco, "Il linguaggio direttivo in alcuni programmi della scuola primaria", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, Tome 109, N. 1, 1997, pp. 317-337.

NERGARD, Siri, " Reflexiones a partir de los *Translation Studies*", intervista di A. Cid Jurado trad. da C. Aguirre, *Traduic*, Año 6, 12, otoño-invierno 1997, pp. 24-27.

NORD, Christiane, "El enfoque funcionalista en la traducción", *Traduic*, Año 7, 14, otoño-invierno 1998, pp. 8-16.

OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore. Glossario per il traduttore*. Milano, Hoepli, 1998.

PONZIO, Augusto, "Gli spazi semiotici del tradurre", *Lectures*, 4/5, 1980, pp. 43-61.

RENZI, Lorenzo, "La deissi personale e il suo uso sociale", in L. RENZI, G. SALVI ed A. CARDINALETTI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III: *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*. Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 350-375.

SABATINI, Francesco, "'Rigidità-esplicitezza' *vs* 'elasticità-implicitezza': possibili parametri massimi per una tipologia dei testi", in G. SKYTTE e F. SABATINI, *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Atti del Convegno interannuale della Società di Linguistica Italiana, Copenhagen, 5-7 febbraio 1998. Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1999, pp. 141-172. (Études Romanes, 42)

SCHULZ, Charles M., *Snoopy. Era una notte buia e tempestosa*. Milano, Milano Libri Edizioni, 1968 (originali © 1955-1965).

SCHULZ, Charles M., *Il bracchetto è Charlie Brown*. Milano, Milano Libri Edizioni, 1972 (originali © 1969-1970).

SCHULZ, Charles M., *Peanuts. Ho un problema, Charlie Brown!*. Milano, Milano Libri Edizioni, 1980 (originali © 1976-1977).

SCHULZ, Charles M., *Peanuts. Sento dei passi, Charlie Brown!*. Milano, Milano Libri Edizioni, 1983 (originali © 1979-1980).

SILVER, *Il grande Lupo Alberto 2*. Milano, Rizzoli, 1992, 1993[2]. (Illustrati BUR)

TASSO, Torquato, *La Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti. Torino, Einaudi, 1993[1], 1999 (Tascabili. Classici, 127); prima ed. Torino, Einaudi, 1971. (Nuova Universale)

TUDOR, Ian, "A Framework for the Translational Analysis of Texts", *The Linguist*, Vol. 26, 2, spring 1987, pp. 80-82.

WHITFIELD, Agnès, "*Venite a cantare* de Daniel Gagnon: les (en)jeux stylistiques de la traduction", *Traduic*, Año 5, 11, Otoño-invierno. 1995, pp. 11-14.

Índice

Presentación
Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni 7

I. Italia en el siglo XX
La società italiana alla fine del XX secolo
Bruno Tellia 11

Una aproximación al cine neorrealista italiano
Manuel González Casanova 29

Il problema del tempo nella poesia italiana contemporánea. Il caso degli 'Ossi di seppia' di Montale
Alfredo Luzi 49

II. Italo Calvino
Calvino lettore di Landolfi: appunti critici. Un inédito de Calvino
Luigi Fontanella 59

La relación sujeto-objeto en la obra de Italo Calvino
Mayerín Bello 73

La visión de Italo Calvino acerca de lo fantástico
Miguel Sardiñas 85

La ética de Perseo. Una reflexión sobre la filosofía del Renacimiento desde Calvino
Ernesto Priani 97

III. La literatura italiana del siglo XX
La máscara y el rostro en las 'Novelle per un anno' de Luigi Pirandello
Mariapia Lamberti 107

Dino Buzzati entre lo fantástico y lo simbólico
Dulce María Zúñiga *119*

Tre modelli di narrativa autobiografica:
Luigi Meneghello, Primo Levi, Natalia Ginzburg
Mario Barenghi *131*

La construcción dramática en las comedias de Dario Fo
Aurelio González *151*

La religiosidad de los poetas herméticos:
los casos de Ungaretti y Montale
José Luis Bernal *163*

La produzione di Vittorio Sereni:
riflesso dei travagli della sua generazione
Giuseppina Agnoletto *179*

Identità, realtà e scrittura nella poesia di Valerio Magrelli
Stefano Strazzabosco *191*

IV. La tradición literaria italiana
Dante y el Islam en la 'Commedia'
Fernando Cisneros *205*

La materia caballeresca en los "cantari"
Ana María Morales *235*

La huella italiana en la "nouvelle" francesa:
Boccaccio y Bracciolini en las 'Cent nouvelles nouvelles'
Cristina Azuela *245*

Leopardi, un falso trecentesco e la storia della lingua italiana
Sandra Covino *261*

V. El pensamiento italiano
Marsilio de Padua y la concepción laica del Estado
María del Carmen Rovira *291*

Fichi d'India. Ernesto de Martino:
"las Indias de para allá y las Indias de para acá"
Enzo Segre *303*

Razón y pasiones en la obra de Remo Bodei
Elisabetta di Castro *315*

VI El italiano y los italianos
Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri
Sabina Longhitano *327*

Standard e dialetto nella Sicilia odierna
Delia Bentley *347*

El inmigrante italiano en Argentina y sus pautas de inserción
Ada Lattuca *365*

Italianità nell' Europa centrale: alcuni aspetti storici
delle interferenze culturali e linguistiche latino-italiane in polacco
Stanislaw Widlak *375*

Le relative nell' italiano di emigrazione: percorsi di erosione
Stefania Scaglione *389*

Per una teoria non solo linguistica della traduzione.
Il caso dei fumetti di Walt Disney e Lupo Alberto
Marco Mazzoleni *403*

La Italia del siglo XX, Actas de las IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, organizadas por la *Cátedra Extraordinaria Italo Calvino,* editado por la Coordinación General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 30 de junio de 2001 en el Taller de Diseño e Impresión, S.A. de C.V., Av. dos 271, 03800, México, D.F. La tipografía y la formación estuvo a cargo de Mariapia Lamberti. El tiraje en papel cultural ahuesado de 90 gramos, consta de quinientos ejemplares.