

ISBN 970324505-6



9 789703 245055

Mariapia Lamberti • Franca Bizzoni
editoras

ITALO CALVINO Y LA CULTURA DE ITALIA

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



VII JORNADAS INTERNACIONALES
DE ESTUDIOS ITALIANOS

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



ITALO CALVINO
Y LA CULTURA DE ITALIA

Mariapia Lamberti
Franca Bizzoni
Editoras

ITALO CALVINO Y LA CULTURA DE ITALIA

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*
VII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos
19-23 de septiembre de 2005

Primera edición: 2007
DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino
Ciudad Universitaria
04510 México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISBN 970324505-6

**Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México**

Presentación

Esta séptima edición de las *Jornadas Internacionales de Estudios Italianos* que organiza la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*, ha sido dedicada principalmente al titular de la Cátedra, del que en el 2005 se cumplían veinte años desde la muerte, acaecida el 19 de septiembre 1985, día aciago para la Ciudad de México que padeció uno de los terremotos más devastadores de su historia. *Las Jornadas* dieron inicio precisamente el día 19 de septiembre 2005, y se conmemoraron en la Inauguración ambos acontecimientos.

La colección de ensayos escogidos para configurar este libro se abre justamente con los artículos derivados de las ponencias destinadas a celebrar la obra de Italo Calvino o sus repercusiones en la cultura actual, que fueron particularmente abundantes en esa ocasión. Abre esta primera serie el texto de Mario BARENGHI, plenarista, que demuestra la validez de los conceptos críticos de Calvino expresados en sus célebres *Proposte*, específicamente el de *ligereza/peso*, aplicándolo a seis nuevos autores italianos. Le sigue un análisis del significado profundo, filosófico y también político de *Palomar*, a cargo de Valentina RUSSI; y un fructífero y sugerente encuentro entre *Le città invisibili* y *S/Z* de Barthes que nos presenta José Antonio FORZÁN. La actividad crítica y de ensayista de Italo Calvino es analizada también por Mayerín BELLO, que considera varias novelas del autor a la luz de sus reflexiones críticas y programáticas. El artículo que sigue, de Adriana IOZZI, se centra exclusivamente sobre la actividad de ensayista de Calvino, con interesantes conclusiones. Sigue una serie de artículos que ponen en contacto a Italo Calvino y sus obras con diferentes campos del arte o de las disciplinas literarias. El primero de ellos nos presenta un Calvino desconocido, autor de canciones populares de contenido político y social. Este ensayo de Sabina LONGHITANO reporta y comenta cinco textos de este Calvino inédito, descuidado por la crítica oficial. De regreso al enfoque estrictamente académico, Jon SNYDER considera la evolución del juicio crítico de Calvino sobre el Barroco, y las relaciones de su escritura

laciones de su escritura con este estilo. A su vez, Lucia RE examina la relación de Calvino con la fotografía, relación conflictiva que se expresara en artículos y comentarios personales. Giulia GUARNIERI trata un tema de sumo interés: la problemática de la traducción al inglés de las obras de Calvino a partir de las dificultades que presentan, para aquel idioma, las determinantes de género fundamentales en ciertas obras de Calvino, como el Lector y la Lectora de *Se una notte d'inverno...* Dos ensayos homenajean a Calvino en el ámbito de la didáctica: dos experiencias docentes diversas, en modo y lugar: la de Massimo RIVA relata un acercamiento a la literatura por la vía informática, en los Estados Unidos, sobre el texto de Collodi, *Pinocchio*, siguiendo los principios calvinianos; la de Jaime MAGOS una actividad en México de enseñanza de la lengua a través de la literatura, específicamente el *Marcovaldo* de Italo Calvino. En conclusión de este largo apartado dedicado a Italo Calvino, un contacto entre el autor y el arte figurativo: Elena TARDONATO establece una interesante comparación entre la técnica narrativa de Calvino en su más inquietante novela, *Se una notte d'inverno...* y la pintura de Mondrian; y como cierre, una presentación a cargo de Cristina SECCI de una exposición pictórica que no llegaría a México, pero que viajó por España e Italia en el año de la efeméride calviniana: las acuarelas de Pedro Cano inspiradas a las *Città invisibili* de las que se reproducen algunas en el texto.

El segundo apartado, dedicado a la literatura italiana de todos los tiempos, se abre con un reflexión de Mariapia LAMBERTI sobre los apóstrofes que Dante dirige al lector a lo largo de las tres cantigas de la *Divina commedia*; José Luis BERNAL establece una interesante y emotiva comparación entre las teorías de Sartre y las vivencias expresadas por Leopardi en su obra poética respecto al contacto visual con el Otro. Francesco GUARDIANI nos regala un espléndido artículo proponiendo el rescate de Francesco Mastriani, autor en el siglo XIX de novelas de folletín de grandísimo éxito y difusión, pero considerado excesivamente popular para que la crítica oficial se ocupara seriamente de él. A continuación, Rossella BERGAMASCHI traza un perfil de la personalidad poética de Carlo Michelstaedter, poeta suicida cuya brevísima vida se coloca entre los dos siglos pasados. Dos ensayos abordan a dos clásicos del siglo XX: Doris Nátia CAVALLARI hace un análisis del significado de *Il segreto di Luca* de Ignazio Silone; a su vez, Francesca POLITO establece una interesante comparación, en estilo e visión ideológica, entre *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Finalmente,

Luca SOMIGLI nos ofrece una reflexión sobre el valor literario y social de la metaliteratura, tomando como punto de partida el autor de novelas policíacas, *horror* y ciencia-ficción Valerio Evangelisti. En conclusión de este apartado, la que fue otra conferencia magistral del Congreso: una revisión completa de la poesía de Mario Luzi, recientemente desaparecido, de sus significados espirituales y su evolución, a cargo de Alfredo LUZI.

La sección de lingüística y Didáctica del italiano se abre con un artículo de Franca BIZZONI que analiza las interferencias lingüísticas que erosionan la presencia de la lengua materna en los italianos residentes en México. Patrizia ROMANI en un artículo de gran calidad académica enfrenta el problema de los auxiliares en la lengua italiana, confrontándolos con el sistema del español. En el ámbito propiamente didáctico, Olga MORDENTE y Roberta FERRONI ofrecen modelos de enseñanza de la lengua a través de textos literarios: la primera ejemplificando el uso de textos de corte autobiográfico para clases avanzadas, la segunda textos de literatura popular para clases primarias.

Dos artículos tratan a continuación temas de filosofía italiana: el primero, de Ernesto PRIANI, analiza una profunda disputa entre Pico della Mirandola y Ficino sobre el problema del alma y de su relación con la suprema unidad divina; el segundo, de Elisabetta DI CASTRO, nos presenta un perfil ideológico de un filósofo italiano contemporáneo, profundo analista de la crisis de nuestra época, Giacomo Marramao.

Los últimos dos sectores, dedicados a los problemas sociales y al arte respectivamente, presentan una interesante continuidad y analogía. Enzo SEGRE encuentra, a la luz de la antropología de De Martino, analogías entre el México indígena y el profundo sur de Italia. A continuación, Manuela DEROSAS, a partir de entrevistas personales e investigaciones teóricas enfrenta el entrañable problema de la migración de los italianos en México. Casi como una respuesta, Óscar MOLINA en el artículo siguiente habla, en el ámbito de las artes, de un gran italiano que vivió la experiencia de la migración y del regreso de la que habla Derosas: Adamo Boari, el arquitecto del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Concluye el libro un interesantísimo análisis a cargo de Beatrice BARBALATO de una película propagandística realizada en 1934 por el gobierno fascista: cine y sociedad se conjuntan en una lección política válida aún hoy día.

En el Congreso celebrado en septiembre de 2005, participaron ponentes de treinta y una universidades de doce países de Europa y

América. El Congreso señaló la presencia por la primera vez de un grupo de italianistas brasileños, iniciando así una fructífera relación entre la Cátedra y los colegas de lengua portuguesa de Sudamérica.

Éste es el resultado del homenaje a Italo Calvino, en los veinte años de su muerte, que celebró la Universidad Nacional Autónoma de México y la Cátedra Extraordinaria que lleva su nombre.

México D. F. octubre 2007

MARIAPIA LAMBERTI
FRANCA BIZZONI

Leggerezza e peso nella narrativa contemporanea: considerazioni a margine di un'antinomia calviniana

MARIO BARENGHI
Università di Milano Bicocca

Nel 1984, quando riceve da Harvard l'incarico di tenere il ciclo di conferenze noto come Norton Lectures, Calvino fa due cose che non aveva mai tentato in precedenza. In primo luogo progetta un'opera di carattere saggistico, un libro organico di *non-fiction*. Certo, quattro anni prima era uscito il volume *Una pietra sopra*, ma era una raccolta di saggi: idem *Collezione di sabbia*, a cui sta lavorando proprio in quei mesi, in occasione del passaggio alla casa editrice Garzanti. In realtà le *Lezioni americane* sono il primo e unico libro di saggistica che Calvino abbia mai concepito. In secondo luogo, cominciando a interrogarsi sul senso della letteratura nel mondo moderno, cerca di stilare un bilancio della propria attività, di stringere in una definizione sintetica il significato complessivo della sua opera. La soluzione a questi due problemi si legge nell'indice delle *Lezioni americane*. Calvino identifica "alcuni valori o qualità o specificità della letteratura" (si noti l'*anticlimax*) che meritano di essere legati al prossimo millennio —come si ricorderà, il titolo inglese recita *Six memos for the next millennium*. Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità, Coerenza (*Consistency*). In particolare, l'operazione che Calvino riconosce di aver compiuto il più delle volte è stato un alleggerimento, una sottrazione di peso: alle figure umane, alle città, ai corpi celesti, alla struttura del racconto, al linguaggio. Ora, è un dato di fatto che almeno ai primi due "valori", così come Calvino li prospetta, fanno riscontro valori alternativi. La predilezione per la leggerezza non esclude il rispetto per il peso; il gusto della rapidità non nega i piaceri dell'indugio. (Le cose si complicano con l'esattezza, alla quale viene contrapposto un valore negativo: la mancanza di esattezza è solo un difetto, un vizio; ma questo discorso ci porterebbe lontano, così come il nesso fra Molteplicità e l'ultima lezione, mancante).

Il mio intento in questo studio è quello di proporre una rapida ricognizione della narrativa italiana recente che utilizzi, come strumento

interpretativo, la prima di queste due antinomie calviniane, l'opposizione leggerezza/peso. Parlerò brevemente di sei opere; sei opere –tre più tre– che si possono qualificare, in prima battuta, rispettivamente, “leggere” o “pesanti”: cioè fondate le une su strategie di alleggerimento, semplificazione, sottrazione, sintesi, le altre su procedimenti di addensamento, saturazione, sovraccarico. In ordine cronologico di uscita: *Vite di uomini non illustri* (1993) di Giuseppe Pontiggia, *Sostiene Pereira* (1994) di Antonio Tabucchi, *Woobinda* (1996) di Aldo Nove, *Nel corpo di Napoli* (1999) di Giuseppe Montesano, *Via Gemito* (2000) di Domenico Starnone, *Dava fine alla tremenda notte* (2004) di Marosia Castaldi. Preciso subito che si tratta di opere assai diverse fra loro, che occupano posizioni assai diverse nel contesto della produzione di scrittori i quali a loro volta differiscono per età, formazione, gusto, statura. Brevemente: *Vite di uomini non illustri* è uno dei massimi risultati di un autore, Giuseppe Pontiggia, che ci ha lasciato alcuni romanzi di ottima qualità, nonché un capolavoro, il suo ultimo libro, intitolato *Nati due volte*. *Sostiene Pereira* va pure annoverato tra le cose migliori prodotte dalla letteratura italiana di fine secolo; tuttavia mi pare di poter affermare che Tabucchi non ha più raggiunto quel livello, e anzi, dopo quel picco, si è un tantino smarrito. *Woobinda* è il libro d'esordio del più giovane fra gli autori qui presi in considerazione: un esordio sorprendente, che ha destato clamore, e suscitato aspettative che però a tutt'oggi sono state abbastanza deluse, tanto che non si può escludere per Aldo Nove il destino, almeno come narratore (Nove è anche poeta), di autore di un libro solo, *unius libri*. Lo stesso non si può dire per Giuseppe Montesano, che nelle prove successive a *Nel corpo di Napoli* ha confermato di avere una genuina tempra di romanziere. Domenico Starnone è noto soprattutto come umorista, grazie a una fortunata serie di libri ambientati nel mondo della scuola e dedicati sostanzialmente alla crisi di identità degli insegnanti (il primo era intitolato, con divertente *calembour*, *Ex cattedra*); *Via Gemito* è invece un libro “serio”, autobiografico, dedicato alla figura del padre: ed è anche la sua prova di maggior sostanza ed impegno, forse difficilmente ripetibile. Marosia Castaldi ha al suo attivo svariati romanzi di discreto livello, nessuno eccelso; la mia personalissima opinione è però che possa crescere ancora (non dichiara la sua data di nascita, ma è intorno alla cinquantina).

Cominciamo dai tre libri “leggeri”. *Vite di uomini non illustri* (ovvio il rinvio al titolo dello storico latino Svetonio, *De viris illustribus*) è una serie di biografie di personaggi immaginari, una ventina: perso-

naggi, come annuncia il titolo, che hanno avuto una vita ordinaria, comune, a volte ai limiti della banalità. È un libro che ha una forte componente umoristica, perché registra con serietà impassibile vicende di scarsa o nulla importanza: uomini e donne davvero “non illustri”. E tuttavia il messaggio profondo di Pontiggia è che nessuna vita, ancorché ordinaria, è mai una vita qualsiasi, perché per ciascuno di noi il tempo passa in maniera inesorabile: quel che accade non si può cancellare, ogni esistenza è una sequenza di eventi e decisioni irrevocabili, e ogni uomo ha il destino che gli tocca (o che si sa scegliere). Lo spirito del libro è ben riassunto dall'epigrafe, una frase del filosofo George Santayana: “Tutto, in natura, ha una essenza lirica, un destino tragico, un'esistenza comica”.

La narrazione di queste vite segue uno schema ricorrente. Un'epigrafe, di carattere colto; cognome e nome, una disposizione che in italiano evoca usi burocratici o militari, e, da parte dei cittadini, mancanza di istruzione (solo le persone di poca cultura si presentano o si firmano mettendo il cognome prima); quindi un flemmatico resoconto di fatti, dall'andamento cronistico e documentario, che registra senza commenti l'accaduto, segnalando anche anno mese e giorno e talvolta perfino ora di eventi trascurabili per chiunque, salvo per il protagonista e i suoi familiari (così veniamo ad esempio a sapere che il 26 giugno 1938 la moglie di Terzaghi Mauro, avvertita da una lettera anonima sorprende il marito a letto con la nuova segretaria). Dal punto di vista della strategia narrativa il tratto caratteristico è costituito dal procedimento della selezione. La vita del personaggio è raccontata tramite una sequenza lineare di dati e informazioni, che privilegiano i momenti-chiave, gli eventi decisivi, i dettagli rivelatori. Il resto rimane in ombra, ma è un'ombra senza mistero: il destino del personaggio è tutto lì, si può sintetizzare in poche pagine, pochi fatti banali in cui si condensa tutta la tragicità e la comicità dell'essere uomo di ognuno. Per dare un'idea della scrittura di Pontiggia propongo qualche rapido prelievo. Il primo è l'*incipit* della vita di Lovati Massimo, che si svolge (come anticipa la citazione in esercizio) sotto il segno dell'avarizia:

Il prezzo del mondo

Sai che cerchi, se tu vorrai trovare il fondo dell'avarizia? Come se tu cercasse il capo intorno a un cerchio.

S. BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*

Lovati Massimo

Nasce il 7 settembre 1896 a Milano, in via Caserotte 12, dove il medico, chiamato d'urgenza per parto prematuro, portato a termine senza complicazioni, viene subito dopo sollecitato a visitare il padre, cassiere di banca sofferente di doppia ernia inguinale, e il primogenito di sei anni, i cui occhi sono dissimmetrici. Esitante alla fine sull'onorario, viene bruscamente invitato a limitarlo a una sola visita, tenuto conto del tempo perso complessivamente.

Evitate per il neonato altre spese giudicate superflue, come il succhiotto, già usato per il primogenito e conservato nell'armadio in corridoio, e la cuffia di lana, sostituita da un berretto di seconda mano vinto a una pesca di beneficenza.

Diminuzione rapida e progressiva del latte materno a partire dal quarto mese e pianti sempre più fievoli nelle ventiquattro ore. Integrazione con latte di mucca all'ottavo mese, su proposta della madre. Costo giornaliero 42 centesimi.¹

Si noterà l'andamento stringato e veloce del discorso, la concretezza dei particolari, l'assenza di commenti, l'ironia tutta calata nei fatti che, come si suol dire, parlano da soli.

Il secondo è l'*incipit* della vita di Prinzhofer Nena, una sorellina minore, possiamo dire, di Emma Bovary: snobismo, smancerose velleità culturali, frustrazioni erotiche (sposerà un nobiluomo impotente), un finale con adulteri e drammi vari:

Prinzhofer Nena

Nasce a Roma il 31 marzo 1890, figlia del dottore in legge Marco Prinzhofer, di Basilea, viceconsole dell'ambasciata elvetica, e della dottoressa in biologia Olga Breuer, di Zurigo, già collaboratrice del Laboratorio Hans Meyer.

Compie un viaggio all'età di nove anni, in compagnia dei genitori, nella Confederazione, e conserva un ricordo durevole di Lucerna, nella malinconia della sera, con le luci che si riflettono nelle acque scure del lago. Usa per la prima volta nel diario, descrivendo quel paesaggio, l'aggettivo "struggente".²

Anche in questo caso è evidente l'opzione per procedimenti che la retorica registra sotto la categoria del laconismo (concisione espressiva, costrutti paratattici), ma con una scelta oltremodo oculata dei dettagli (il riferimento in apparenza capzioso, in realtà rivelatore, alla prima volta che usa l'aggettivo "struggente") e anche

¹ Giuseppe Pontiggia, *Vite di uomini non illustri*, pp. 171-172.

² *Ibid.*, p. 97.

del linguaggio (l'immagine del lago è chiaramente inquadrata dalla prospettiva linguistica del personaggio). Nel terzo brano, l'uomo di cui si parla, e che la protagonista sposa, è il figlio dell'autista (particolarmente notevoli la concentrazione dei dialoghi e l'ellissi temporale, oltre naturalmente all'ironia):

Premoli Giovanna

[...]

La sera chiede distrattamente a sua madre se lo conosce, lei gli risponde di sì, le chiede cosa gliene sembra, in che senso? come uomo, come marito, non per lei naturalmente, così per curiosità, l'ideale risponde sua madre, uno scendiletto, un tappeto, uno di quegli uomini devoti di una volta che le donne si tengono per paura, paura di non trovarne altri più pazienti di loro. Beata quella poverina che se lo sposa, conclude sua madre, e lei lo sposa due anni dopo, il 7 maggio 1959, dopo avere probabilmente concorso a una ischemia cardiaca del padre e a una crisi depressiva della madre. Lo sprezzo dei genitori la indigna, se avevo qualche dubbio ora non l'ho più, grida. L'amore trionfa, benedetto in una chiesa romanica della Val Seriana da padre Pirovano, in forma riservata per salvare l'intimità, dice lei, o il decoro, dice sua madre.³

Ora, una riflessione che il libro di Pontiggia suscita è che ogni vita, anche la più "illustre" (qualunque cosa si voglia con ciò significare), può essere raccontata in questo modo. Dal punto di vista della storia certo no, ma dal punto di vista dell'individuo, dei suoi desideri, delle sue illusioni e delusioni, della sua aspirazione a essere felice, della sua capacità di amare e di odiare, ogni destino è riducibile a un diagramma del genere. (Non a caso, solo dopo questo esercizio di sobrietà e concentrazione espressiva Pontiggia scriverà il suo capolavoro, *Nati due volte*, che è la storia del rapporto con il figlio spastico). Un interrogativo che ci si può porre è però chi racconti queste vite, e per quale motivo. A parte i titoli dei capitoli (che potrebbero essere titoli di romanzi) e le epigrafi, non esiste nessuna cornice: le diciotto biografie qui raccolte si direbbero quindi prelevate casualmente da un immenso archivio, dallo schedario di un'autorità anagrafica senza nome che conserva gli scarni dati essenziali delle esistenze di ciascuno. Esistenze che viste così, dall'alto e da lontano, hanno tutte un che di penoso e ridicolo, di malinconico e insignificante, eppure terribilmente umano. Il silenzio sulle motivazioni del narrare accomuna, come vedremo tra breve, tutt'e tre i nostri libri "leggeri".

³ *Ibid.*, p. 78.

Questo dato è particolarmente evidente in *Sostiene Pereira*, romanzo ambientato alla vigilia della guerra nel Portogallo di Salazar. Il protagonista è un modesto cronista di Lisbona, non più giovane, afflitto dalla pinguedine, ripiegato sul ricordo della moglie scomparsa, che si è ritagliato una malinconica nicchia esistenziale dove cerca di nascondersi e di rifuggire dal drammatico presente (siamo a un anno dall'inizio della seconda guerra mondiale). Senonché a un certo punto la vita di Pereira è sconvolta dall'incontro con un giovane di origine italiana, tale Francesco Monteiro Rossi, che ben presto si rivela essere un militante politico di opposizione, che vive in clandestinità. Pochi i fatti narrati: oltre al rapporto con il giovane e con la sua fidanzata, a scandire quella torrida estate del 1938 è una serie di conversazioni: con un padre francescano, che lo esorta a prender coscienza di quanto sta avvenendo in Spagna (dove è in corso la guerra civile), con una ebrea tedesca di origine portoghese, che si accinge a lasciare l'Europa per fuggire la persecuzione nazista, e infine con un medico-psicologo che gli espone la teoria della confederazione delle anime. Secondo questa teoria, ogni individuo è abitato da più *io* tra loro concorrenti; di norma ce n'è uno che s'impone sugli altri, un "io egemone", ma a volte avviene un mutamento, un nuovo *io* s'impone, scalza l'io egemone, prende il suo posto. Una sorta di metamorfosi, anzi, di rinascita. E questo è esattamente quello che accade a Pereira: dopo che il giovane Monteiro Rossi viene ucciso da agenti della polizia segreta, egli decide di passare all'azione, di denunciare pubblicamente l'assassinio e fuggire all'estero.

L'elemento che contraddistingue *Sostiene Pereira* è il suo singolare assetto narrativo. Il romanzo, narrato in terza persona, consiste infatti grammaticalmente in un lungo discorso riferito in forma indiretta. Un anonimo narratore —ma meglio sarebbe dire un verbalizzatore o un copista— trascrive le parole di Pereira: "sostiene Pereira" è, oltre al titolo, l'inizio del romanzo, la conclusione, e una frase ricorrente, formulaica, quasi un ritornello o un intercalare (ne ho contate 120 occorrenze, poco meno di una per pagina). Una sorta di microcornice, in realtà: tutto il libro (che ha come sottotitolo *Una testimonianza*) non fa altro che prendere atto di quello che Pereira dichiara, ed ha quindi tutti i caratteri di un memoriale o di una deposizione. Il problema è che non veniamo mai a sapere dove Pereira si trovi, quando racconta. Non sappiamo a chi parla, e quando, e per quali motivi. Il contenuto della storia, detto in sintesi, è come Pereira si sia finalmente risoluto a cambiar vita: come abbia saputo (lentamente, faticosamente) decidersi ad agire, diventare un

"testimone". Resta il mistero su cosa sia stato di lui dopo la fuga. Sarà riuscito a sfuggire alla polizia, o è stato arrestato e ora viene sottoposto a interrogatorio? La persona che ha davanti è un amico o un nemico, un compagno di lotta o un oppressore? Buona parte del fascino del libro dipende, a mio modo di vedere, da questa reticenza: dal non detto che avvolge le dichiarazioni del protagonista. Ma non è questa l'unica reticenza che incontriamo. Il discorso registra infatti non soltanto quello che Pereira dice, ma anche quello che Pereira non sa dire, perché non ricorda, o perché non sa spiegare, o perché preferisce tacere, come i sogni o i pensieri che hanno a che vedere con aspetti molto personali (ad esempio il figlio mai avuto). Nell'*incipit* del romanzo sono evidenti sia la mimesi del parlato (ripetizioni, correzioni, riprese) sia l'andatura lenta, quasi peritante del discorso (uno stile molto diverso da quello di Pontiggia):

Sostiene Pereira di averlo conosciuto in un giorno d'estate. Una magnifica giornata d'estate, soleggiata e ventilata, e Lisbona sfavillava. Pare che Pereira stesse in redazione, e non sapeva che fare, il direttore era in ferie, lui si trovava nell'imbarazzo di mettere su la pagina culturale, perché il "Lisboa" aveva ormai una pagina culturale, e l'avevano affidata a lui. E lui, Pereira, rifletteva sulla morte. Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava, letteralmente scintillava sotto la sua finestra, e un azzurro, un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nitore che quasi feriva gli occhi, lui si mise a pensare alla morte. Perché? Questo a Pereira è impossibile dirlo. Sarà perché suo padre, quando lui era piccolo, aveva un'agenzia di pompe funebri che si chiamava *Pereira La Dolorosa*, sarà perché sua moglie era morta di tisi qualche anno prima, sarà perché lui era grasso, soffriva di cuore e aveva la pressione alta e il medico gli aveva detto che se andava avanti così non gli restava più tanto tempo, ma il fatto è che Pereira si mise a pensare alla morte, sostiene.⁴

Anche nel caso di *Woobinda* il dato caratterizzante è un'omissione. Il libro di Nove si presenta come una serie di brevi brani, quaranta in tutto, distribuiti in otto capitoli denominati "lotti" (Lotto numero uno, Lotto numero due, e così via), nel senso di "quantità di merce", come nel linguaggio delle vendite all'asta, anche delle aste televisive. In ogni brano un personaggio si presenta e parla di sé, raccontando fatti a volte banali, a volte assurdi, spesso carichi

⁴ Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*, p. 7.

di una violenza efferata e sanguinaria. Nove appartiene a un gruppo di scrittori che sono stati denominati "cannibali", dal titolo di un'antologia –*Goventù cannibale*. Il minimo comun denominatore di costoro è la rappresentazione esplicita, scandalosa, provocatoria della violenza e del sesso, secondo una voga ben attestata nel cinema e nei fumetti (la versione più cruenta dell'*horror*, normalmente definita *splatter*). Le figure che prendono la parola nel libro di Nove appartengono tutti a un'umanità degradata, plagiata, succuba della televisione e della pubblicità, affetta da un infantilismo psichico che a volte si ribalta all'esterno in esplosioni di aggressività feroce, in verità troppo esasperata per essere davvero realistica. Un esempio eloquente è offerto dal primo brano, in cui un ragazzo racconta di avere ucciso i genitori perché hanno cambiato bagnoschiuma:

Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal.

Mia madre diceva che quel bagnoschiuma idrata la pelle ma io uso Vidal e voglio che in casa tutti usino Vidal.

Perché mi ricordo che fin da piccolo la pubblicità del bagnoschiuma Vidal mi piaceva molto.

Stavo a letto e guardavo correre quel cavallo.

Quel cavallo era la libertà.

Volevo che tutti fossero liberi.

Volevo che tutti comprassero Vidal.

Poi un giorno mio padre disse che all'Esselunga c'era il tre per due e avremmo dovuto approfittarne. Non credevo che includesse anche il bagnoschiuma.

La mia famiglia non mi ha mai capito.

Da allora mi sono sempre comperato il bagnoschiuma Vidal da solo, e non me ne è mai importato nulla che in casa ci fossero tre confezioni di Pure & Vegetal alla calendula da far fuori.

Anzi quando entravo nel bagno e vedevo appoggiate al bidet una di quelle squallide bottiglie di plastica non potevo fare a meno di esprimere tutta la mia rabbia, rifiutandomi di cenare con loro.

Non tutto può essere comunicato.

Provatevi voi a essere colpiti negli ideali. Per delle questioni di prezzo, poi. Stavo zitto.⁵

La vicenda mescola il quotidiano, il grottesco e l'orrorifico in un concentrato di cui non si può negare l'originalità stilistica. Ma la cosa più interessante è che queste auto-presentazioni in cui uomini e donne a due dimensioni, o forse a una dimensione sola, mettono

⁵ Aldo Nove, *Woobinda*, pp. 11-12.

spudoratamente in scena la propria pochezza, la propria miseria morale, il vuoto vertiginoso delle loro coscienze devastate dalla civiltà consumistica, questa serie di siparietti, dicevo, vengono interrotti d'improvviso, a mezza frase, a volte a metà d'una parola: come se un misterioso, anonimo editore (o curatore, o telespettatore) togliesse loro la parola con un telecomando, secondo la prassi universalmente nota come *zapping*. Ecco, Aldo Nove, cannibale dalla vena comico-surreale e malcelato moralista, impernia il suo libro d'esordio su un'omissione fondamentale. Come nel caso di Tabucchi, le circostanze della narrazione, il contesto e le condizioni in cui i personaggi si mettono a raccontare, è tenuto sotto silenzio.

Molto ci sarebbe da aggiungere se volessimo analizzare questi tre testi secondo la categoria che Calvino chiama alleggerimento del linguaggio. E va da sé che le strategie adottate differiscono molto tra loro, dalla limpidezza referenziale di Pontiggia all'uso del turpiloquio sagacemente praticato da Aldo Nove. Ma è tempo di volgerci all'altra triade di testi.

Nel corpo di Napoli è un romanzo –mi si perdoni il bisticcio– "corposo", non per le dimensioni, ma per la densità. In prima approssimazione, lo si può ascrivere al genere o al sottogenere del *Bildungsroman*, del romanzo di formazione. Un gruppo di giovani, non più giovanissimi, anzi ormai sulla soglia della trentina, discettano tra loro di poesia e filosofia: pascendosi di Nietzsche e Rimbaud si illudono di essere sulla via per scoprire la "verità" –e nel frattempo si fanno mantenere dai genitori, sempre più insofferenti per la scioperataggine dei figli. Nella loro, chiamiamola così, ricerca, intrecciano il loro destino con quello di uno scalcinato esoterista-teosofo, che ha sposato una specie di donna-cannone alla quale egli attribuisce qualità medianiche. Questi li condurrà "nel corpo di Napoli", ossia nel sottosuolo, nelle fognature, per scoprire il luogo misterioso, presso alla fossa riempita dai cadaveri durante la pestilenza del 1656, dove si è venuta accumulando nei secoli successivi tutta l'"energia della sopravvivenza" che la città ha sprecato. Ovviamente, il tentativo si rivelerà fallimentare. Un'inattesa eredità consente ai protagonisti una parentesi di agiatezza spensierata e incosciente; ma in breve, scialacquato il denaro, dovranno ridursi ad accettare ogni sorta di compromessi, rinunciando alle velleità intellettuali e sottomettendosi alla dura legge della necessità economica. Ne usciranno trionfatori in due: un prete torbido e manesco, che capeggia un gruppo di cattolici reazionari, e un amico senza scrupoli e forse

connivente con la criminalità organizzata, che da tempo si è dedicato agli affari, dando vita a un'impresa di costruzioni di monumenti funebri (fra i suoi progetti, quello di costruire una necropoli sotterranea profonda centodieci metri, con sopra un centro residenziale):

A me [...] quei cimiteri, e peggio ancora i progetti, sembravano già essere andati oltre ogni possibile realtà. Erano delle vere città, ormai a più piani, a livelli diversi, giganteschi termitai costantemente in crescita. I loculi per i meno ricchi facevano venire in mente le celle degli alveari, o i cassetti di un mobile da ufficio. E quando tornavamo di sera dal giro passando per la Tangenziale, alcuni di essi balzavano davanti ai nostri occhi in tutta la loro grandiosa bruttezza. Illuminati a giorno, alti come grattacieli, robusti da sembrare in grado di sfidare i secoli, quei cimiteri toglievano il respiro. Allo sfascio e alla fatiscenza che scrostava le case dei vivi, dissolveva gli intonaci, ne arrugginiva o scoloriva i cancelli e le inferriate facendo colare le acque lungo gli infissi di alluminio anodizzato, i cimiteri opponevano le loro luci perpetue, la loro geometria cementizia e un ordine veramente definitivo.⁶

La "pesantezza" del libro è data dall'impressione di saturazione che la storia suscita. Una storia folta di eventi e di personaggi, che fra loro intrattengono rapporti animosi, concitati, viscerali: che spesso gridano, si scontrano, s'insultano: e che ovunque si volgano devono affrontare una realtà affollata e rumorosa. La saturazione più vistosa riguarda tuttavia la sfera alimentare. Molti i riferimenti al mangiare, a cominciare dalla sarcastica massima con cui un padre sferza il figlio fannullone: *'e ppatane so' bbone cotte* (le patate sono buone cotte). Molte le scene a tavola (non a caso è stato richiamato come modello letterario un testo latino, il *Satyricon* di Petronio Arbitro, del quale ci è giunto un lungo frammento noto come *La cena di Trimalcione*). Un personaggio-chiave è Zinaida detta Zizì, la presunta *medium*, così obesa che stenta a camminare; e l'acme della trama è costituito dalla sequenza in cui l'erede, insieme a familiari, amici e manutengoli, letteralmente si mangia l'eredità paterna, a forza di timballi di maccheroni al ragù:

Ma al momento di mettersi a sedere, 'O Tolomeo contò rapidamente i convitati e disse che lui a cena non ci poteva restare, perché eravamo in tredici a tavola. Anche Zaccariello si alzò, dichiarando che il fratello aveva ragione, e se ne doveva andare

⁶ Giuseppe Montesano, *Nel corpo di Napoli*, p. 76.

qualcuno, era "un fatto di matematica". Dopo un conciliabolo, Zizì spedì la polacca in cucina, con l'ordine di non uscire per "nisciuna raggione!" Ma prima di cominciare 'O Tolomeo, imitato da Zaccariello, volle a tutti i costi fare le corna tutt'intorno al tavolo e gettarsi una manciata di sale dietro le spalle, bofonchiando che era "pure il due di novembre".

Già dopo il timballo di maccheroni io non ce la facevo più. Zizì, ciarlata e didattica, ci enumerò tutti gli ingredienti: lo zucchero, il burro, le uova e la farina per la pastafrolla della crosta, cinque chili di "maccaruncielle", e poi il piccione col vino e le cipolle "tritrate fine fine", la "sasiccia" fresca e secca, i "fegatielli" di maiale e di pollo, la ventresca, "'o pparmiggianno", "l'ova sode", i "fungetielli", "'a 'nzogna", "'a ricotta", "'e purpette fritte", il lardo nella salsa, i piselli, la conserva, le carni miste... E la cottura! Non vedevamo che salsa? 'O ragù vero! Era "lucente", non era mica "acquarella", s'era fatto nero, non lo vedevamo? Proprio come piaceva a Fulcaniello suo!?

Naturalmente un ruolo decisivo è giocato dal linguaggio, dalla colorita espressività popolare del dialetto napoletano. Come *Sostiene Pereira*, anche questo romanzo termina con una fuga: il personaggio narrante che decide di andarsene, di lasciarsi tutto il passato alle spalle. Ma l'unica cosa di cui può dire di essere stato testimone, è l'incoscienza dissipazione della giovinezza, in una Napoli carnale e ctonia lontanissima dalla vulgata immagine turistica.

Forse non è un caso che Napoli sia pure la città dove è ambientata *Via Gemito*; e potremmo riscontrare vari altri elementi di somiglianza con il libro di Montesano, dall'uso del dialetto al carattere passionale e agonistico dei rapporti tra i personaggi. Qui però c'è un protagonista assoluto, il padre dell'autore, Federico, detto Federi: ferroviere per necessità, pittore autodidatta per vocazione. Federi ha un temperamento smanioso, eccessivo, violento, irascibile. Un'esuberanza furiosa lo agita senza tregua; i suoi discorsi sono sempre infarciti di bestemmie e impropri; moglie e figli vivono nel terrore delle sue esplosioni di collera. Eppure la sua passione per l'arte è sincera e profonda; e anche se non è il genio che crede di essere, il talento non gli manca. Tutta la sua vita è un rabbiosa zuffa contro le difficoltà materiali, le costrizioni che gli impediscono di dedicarsi anima e corpo alla pittura, le incomprendimenti, le barriere sociali. La dimensione dominante, però, è quella privata. Nel rievocare la sua turbata infanzia, i ricordi del narratore si confondono, si sovrappongono. Ecco allora l'immagine drammatica della madre percossa e inseguita, che fugge per tutti i corridoi delle

⁷ *Ibid.*, pp. 222-223.

case abitate in quegli anni; o, più indietro ancora, i tempi remoti di cui non si può trattenere memoria, ricostruiti per via di immaginazione:

Trascorsi tutto il pomeriggio a cercare di fissare date, identificare spazi, trovare proposizioni per immagini fluide. Ne ricavai pochissimo.

Per esempio lo spazio, il tempo. La finestra mi pareva quella della camera da pranzo di via Gemito 64 al Vomero, dove avevamo abitato fino al 1956; il bagno invece era sicuramente quello di corso Arnaldo Lucci 149, dove eravamo andati a stare a partire dal 1957. Mia madre era colpita prima a pugni e schiaffi in un edificio situato tra la Stazione Centrale e l'ingresso dell'autostrada Napoli-Pompei, dentro una cucina che affacciava su binari e carri merci, forse nell'anno 1958. Poi sfuggiva a mio padre – il viso gonfio e pieno di lacrime, la vestaglia aperta che le si allargava come un mantello, la sottoveste azzurra col merletto bianco lacera qua e là – per la camera da pranzo di via Gemito, nel 1956. Qui spalancava una finestra e cercava di scavalcare il davanzale per buttarsi giù. Ma qualcuno la tratteneva (mia nonna, mio padre, noi figli atterriti? ombre) e lei si divincolava con una forza insospettata e di nuovo scappava, dopo un balzo di almeno due anni, per il corridoio della casa di corso Arnaldo Lucci, raggiungeva il bagno, andava alla mensola davanti allo specchio, vi frugava come se raspasse con le unghie sugli oggetti e si tagliava il polso sinistro con una gillette. O il palmo della mano, forse con il coccio di un bicchiere rotto accidentalmente. Gillette e bicchiere si alternavano, finivano nel lavandino, per terra. Vedevo e non sapevo decidere. Lei intanto guardava il sangue che gocciolava, lo guardavano i miei fratelli, lo guardo anch'io.⁸

Se *Nel corpo di Napoli* produce una sensazione di saturazione gastronomico-culturale (il troppo cibo trangugiato voracemente, le troppe letture pretenziose e mal digerite), le memorie accorate e dolenti di *Via Gemito* sono contraddistinte dagli ingorghi emotivi, dall'accumularsi di sentimenti tuttora irrisolti, dall'inestricabile viluppo di amore e di odio per quel padre ingombrante, tirannico, indimenticabile:

Mi immagino di essere cresciuto così, tra polvere e grida, per tutto l'anno 1944 e per tutto il 1945. Il bambino che custodisco da qualche parte, qui dietro le ossa della fronte, deve aver visto mazzate, sentito insulti, imparato a ripetere le parole di suo padre, che a volte si arrabbia e si augura che tutta la casa sprofondi liberandolo dagli assilli, a volte invece è allegro, in-

⁸ Domenico Starnone, *Via Gemito*, pp. 27-28.

venta filastrocche sconclusionate in una lingua che non è la lingua consueta di via Zara, si fa saltare il figlio primogenito sulle ginocchia e gli canta canzoni napoletane o lo lancia per aria e poi lo afferra al volo con un oplà.⁹

Con il libro di Marosia Castaldi torniamo alla *fiction*; anzi, per esser meno imprecisi, a un regime narrativo in cui elementi realistici di denuncia sociale (come il lavoro minorile nelle zolfare della Sicilia d'un tempo) e dati storico-eruditi (i viaggi in Europa del pittore fiammingo Memling) s'intrecciano con invenzioni fantastiche e visionarie. Impossibile riassumere la trama; in estrema sintesi, il tema dell'opera è il compianto della condizione degli infelici, le sofferenze dei deboli, dei piccoli, delle donne. In particolare, un motivo ricorrente è lo strazio del corpo femminile, sottoposto ad ogni sorta di violazione e di stupro. *Dava fine alla tremenda notte* è a mio avviso un libro abbastanza disuguale, ma alcune parti hanno una forza non comune. La più impressionante è la storia di Spina di ferro. Una donna ha partorito due gemelle senza ossa; il padre raccoglie frammenti di ferro e ossa di bambini morti, con i quali un chirurgo riesce a costruire un'impalcatura per il corpo di una sola delle due; l'altra – è la madre stessa, sfnita, a richiederlo – viene lasciata morire. Spina di ferro (come tutti la chiamano), cresce, venendo periodicamente riaperta dal chirurgo che inserisce via via il materiale necessario a sorreggerla; si sposa con un pittore, si dedica ella stessa alla pittura, e diventerà madre a sua volta, portando sempre con sé come un'ombra o una stola la pelle della sorellina morta. La rappresentazione del dolore è sovente ossessiva, intollerabile: e da questa si direbbe dipendano gli effetti di condensazione temporale (le vicende sfuggono a una cronologia precisa, il confine tra morte e vita è labile, il racconto ripercorre ripetutamente avvenimenti e traumi).

Come dicevo in apertura, i sei campioni presi rapidamente in esame esemplificano due ordini opposti di strategie narrative. Il primo assegna una funzione strutturale all'omissione, alla reticenza, alla sintesi, all'ellissi; il non detto gioca un ruolo attivo; il discorso obbedisce a principi generali di brevità e concisione. Il secondo punta invece sull'effusione dispiegata, sull'accumulazione, sulla raffigurazione analitica di ambienti e di psicologie, con un'insistenza certamente non casuale sulla corporeità. Naturalmente questa opposizione semplifica e generalizza; riscontri più precisi e affinità

⁹ *Ibid.*, p. 31.

incrociate si potrebbero ottenere ricorrendo ad altri strumenti, come l'esame dei registri espressivi. Il discorso di Pontiggia presenta una forte carica di ironia, anche se sottotraccia s'indovina chiaramente la serietà dell'ordito. L'intento di Nove è sostanzialmente satirico, benché il discorso inclini volentieri a un'ilarità scanzonata, grottesca e paradossale. La satira è ben presente anche in Montesano, che peraltro si mostra erede di una comicità robusta e a tratti farsesca, propria della tradizione napoletana, e infatti non aliena a Starnone, dove comico e tragico s'intrecciano strettamente. Nessun sorriso incrina l'assorta, silenziosa, a volte lievemente trasognata rievocazione di Tabucchi, mentre una coltre cupa sembra gravare su tutto il romanzo della Castaldi.

Ma l'utilità del binomio leggerezza/peso si conferma su un altro piano. Le opere variamente impostate su un alleggerimento delle strutture narrative postulano da parte del lettore un atteggiamento più distaccato, una partecipazione più critica; laddove le narrazioni (realistiche o fantastiche, autobiografiche o d'invenzione) che fanno assegnamento sulla densità, sulla copiosità, sull'accumulazione, sulla ridondanza –s'intende, ai vari livelli di elaborazione del testo: scrittura, *imagery*, rappresentazione del reale, caratterizzazione dei personaggi– tendono a suggerire una lettura meno straniata, meglio disposta all'emozione e all'identificazione empatica. Da questo punto di vista, è certo che a Calvino non poteva che risultare congeniale la leggerezza. Ma né Pontiggia, né Tabucchi o Nove possono essere considerati scrittori "calviniani". Il che va tutto a elogio delle facoltà critiche di Calvino. I suoi valori (qualità, specificità) da trasmettere al millennio a venire prendevano sì le mosse dalla sua esperienza personale, ma avevano –hanno– una validità più generale, che anzi non voleva limitarsi alla sola letteratura. Credo quindi che utilizzarle per leggere "i libri degli altri" sia un modo di rendergli omaggio.

Bibliografia

- MONTESANO, Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*. Milano, Mondadori, 1999.
 NOVE, Aldo, *Woobinda*. Roma, Castelvecchi, 1996.
 PONTIGGIA, Giuseppe, *Vite di uomini non illustri*. Milano, Mondadori, 1993.
 STARNONE, Domenico, *Via Gemito*. Milano, Feltrinelli, 2000.
 TABUCCHI, Antonio, *Sostiene Pereira*. Milano, Feltrinelli, 1994.

Rispetto agli oggetti. Decostruzione e ricostruzione di uno sguardo politico in *Palomar*

VALENTINA RUSSI

Università per Stranieri di Siena

Credo che il senso di una rilettura di *Palomar* a ventidue anni dalla sua uscita consista nel fatto che due delle questioni fondamentali affrontate nel libro sono anche oggi tra le più urgenti nel dibattito culturale: la critica all'inflazione dell'immagine e il ruolo della letteratura nella società contemporanea.

A partire da questa considerazione, cercherò di condurre la riflessione su un doppio binario. Relativamente alla prima questione, vorrei provare a dimostrare come in realtà l'attacco di Calvino sia diretto alla struttura capitalistica più in generale: nel determinare l'esplosione delle strutture preesistenti infatti, la proliferazione delle "cose" e l'esposta sovrabbondanza del prodotto delineano nuovi modelli per i quali sembra impossibile, da parte del soggetto umano, elaborare strategie di movimento. Mi sembra di poter affermare che questo avvenga per due conseguenze fondamentali dell'accelerazione del meccanismo di produzione-consumo: la vanificazione di ogni tentativo di ordinamento e classificazione di quel "molteplice" che per Calvino costituiva, già da molto tempo, la dimensione privilegiata attraverso la quale portare avanti la propria ricerca; la serializzazione, e quindi in ultima analisi l'anonimato, di quegli oggetti che del molteplice sono l'espressione tangibile (chiaramente si tratta di una tangibilità in senso figurato, dal momento che tale serializzazione ha progressivamente caratterizzato anche i meno concreti ambiti emotivi propri del soggetto).

Per quanto concerne il pensiero calviniano sul ruolo della letteratura nella società contemporanea, cercherò, nella seconda parte di questo lavoro, di approfondire il discorso sul carattere "militante" dell'opera, considerata a volte da alcuni critici come punta estrema del pessimismo calviniano, o peggio, come testimonianza di una resa definitiva all'inafferrabile complessità del mondo.

Vi è ad ogni modo un anello di congiunzione tra queste due prospettive, e si trova nella comune collocazione in un discorso più ampiamente politico; non a caso, l'autore stesso dichiara a proposito di *Palomar* di aver scritto il suo libro più politico e bisognerà

anche ricordare che il personaggio nasce e cresce in uno dei luoghi politici per eccellenza, il quotidiano: a partire dal 1975, sulle pagine del *Corriere della Sera* prima e di *Repubblica* poi, nell'alcova di una rubrica denominata "L'osservatorio del signor Palomar".

Dal nome s'intende bene come per Calvino fosse già determinante porre al centro la dimensione visiva; d'altronde molto è stato sinora detto a questo proposito. Quello che invece è forse opportuno richiamare è che tutte le operazioni di visualizzazione compiute dal protagonista giungono sino a noi per mezzo della parola scritta; la vista di Palomar non va dunque semplicemente considerata nei suoi aspetti sensoriali, ma va concepita come una vista-parola finalizzata alla comunicazione. La conferma di questo non viene naturalmente solo dal fatto che il libro è stato scritto perché venisse letto: in tutti i capitoli è infatti rintracciabile una rappresentazione della —o una riflessione sulla— comunicazione, dalla quale si dipana un filo sottile che termina precisamente nel primo dei nodi sopra detti, lo sguardo critico nei confronti della società capitalista.

In un testo volutamente privo di altri personaggi (la moglie e la figlia del signor Palomar non sono nulla di più che ironiche comparse, funzionali alle riflessioni del protagonista), l'asse narrativo e relazionale è sostenuto dagli oggetti. Con questo termine intendo riferirmi tanto agli elementi naturali (quali ad esempio il prato o le stelle) che ai prodotti artificiali (cui è interamente dedicata la sezione "Palomar fa la spesa", la più esplicitamente critica nei confronti dell'ossessione consumista), e, ancora, tanto alle cose inanimate come alle varie specie animali che ispirano le riflessioni del protagonista. L'obiettivo di Calvino è infatti quello di indagare la complessità del mondo e di tutte le sue componenti; Palomar osserva allo stesso modo il seno di una bagnante e i movimenti di un gecko perché lo scopo dell'osservazione è sempre lo stesso: spingere più oltre la sua comprensione del mondo. La parola "oggetto" dà perciò conto dello statuto degli elementi —oggetti dello sguardo appunto— e della loro omogeneità contrapposta alla diversità del soggetto Palomar. A partire dalle relazioni visive che quest'ultimo tenta di stabilire con gli oggetti, il libro si costruisce attraverso ragionamenti che subiscono progressioni e scacchi, fino a giungere, come si dirà poi, alla messa in discussione dello stesso postulato iniziale, vale a dire della diversità tra soggetto percipiente e oggetti percepiti.

A conferma di quanto appena detto si può scorrere l'indice prestando attenzione ai titoli dei singoli paragrafi compresi nelle sezioni 1 e 2, con una possibile estensione a quelli del primo capi-

tolo dell'ultima sezione.¹ Tutti infatti (con due sole ambiguità: "Dal terrazzo" e "Il marmo e il sangue") enunciano gli oggetti su cui Palomar punterà il proprio sguardo. Come ogni occorrenza sistematica, è estremamente improbabile che si tratti di un caso, tanto più che gli scritti confluiti nel libro *Palomar* sono frutto di una selezione operata dall'autore all'interno di un materiale molto più ampio. Occorre dunque interrogarsi sulle ragioni di questa scelta e credo di poter tornare a quanto si diceva prima relativamente ai punti focali della critica calviniana alle strutture capitaliste, in particolare alle proprietà seriali che gli oggetti assumono nell'ambito di queste strutture e all'anonimato che ne consegue. Dal rifiuto di questo meccanismo si dipana una riflessione critica che sembra differenziarsi in modo sostanziale dagli altri testi, narrativi e non, in cui Calvino si era espresso sui pericoli del capitalismo. Non si tratta naturalmente di uno stravolgimento di posizioni, ma il signor Palomar vi giunge per un'altra strada, che si rivela a mio parere molto più incisiva perché non pone inizialmente la questione a livello ideologico, permettendole di svilupparsi sul piano epistemologico:

Le preoccupazioni del coltivatore per cui ciò che conta è quella data pianta, quel dato pezzo di terreno esposto al sole dalla tale ora alla tale ora, quella data malattia delle foglie che va combattuta in tempo con quel dato trattamento sono estranee alla mente modellata sui procedimenti dell'industria, cioè portata a decidere sulle impostazioni generali e sui prototipi. Quando Palomar s'era accorto di quanto approssimativi e votati all'errore sono i criteri di quel mondo dove credeva di trovare precisione e norma universale, era tornato lentamente a costruirsi un rapporto col mondo limitandolo all'osservazione delle forme visibili; ma ormai lui era fatto com'era fatto: la sua adesione alle cose restava quella intermittente e labile delle persone che sembrano sempre intente a pensare un'altra cosa ma quest'altra cosa non c'è.²

Il procedimento industriale non viene dunque sottoposto, in prima battuta, ad una critica di matrice etica o ideologica ma, come si diceva, epistemologica, nella misura in cui la logica da cui è orientato rivela la sua approssimatività analitica e, quindi, la sua inutilizzabilità per la comprensione del mondo. Questa considerazione, tuttavia, proprio perché non fondata su un'astratta linea di

¹ Con sezione, capitolo, e paragrafo, mi riferisco alle strutture, dalla più grande alla più piccola, in cui è suddiviso il libro. La sezione pertanto corrisponderà al primo numero ordinale dell'indice, il capitolo al secondo, il paragrafo al terzo.

² Italo Calvino, *Palomar*, p. 54.

principio, non implicherebbe di per sé stessa l'opportunità dell'approccio opposto, vale a dire della valorizzazione del particolare nella sua unicità. Ma l'analisi di Palomar, pur avendo preso avvio dal piano gnoseologico, lo arricchisce, senza discostarsene, di ulteriori elementi altrettanto importanti nell'esperienza dello scrittore Calvino, a partire da una constatazione empirica relativa al rapporto tra essere umano e oggetto, che nella società contemporanea si configura come un rapporto esclusivamente di possesso.

In *Palomar* assistiamo ad una progressiva demistificazione di questo rapporto, parzialmente compiuta nel paragrafo "Il museo dei formaggi", contenuto all'interno del già citato capitolo "Palomar fa la spesa". Qui il protagonista entra in un negozio di formaggi di Parigi con l'intenzione di acquistare un caprino e, mentre aspetta pazientemente il suo turno nell'affollatissimo locale, ha modo di osservare l'abbondanza e la varietà straordinarie dei prodotti esposti, che lo confondono:

L'animo di Palomar oscilla tra spinte contrastanti: quella che tende a una conoscenza completa, esaustiva, e potrebbe essere soddisfatta solo assaporando tutte le qualità; o quella che tende a una scelta assoluta, all'identificazione del formaggio che solo è suo, un formaggio che certamente esiste anche se lui ancora non sa riconoscerlo (non sa riconoscersi in esso).

Oppure, oppure: non è questione di scegliere il proprio formaggio ma d'essere scelto. (p. 74)

In questo brano si coglie molto bene il percorso dall'iniziale impulso possessivo (Palomar del resto si trova nel negozio perché vuole effettivamente acquistare un formaggio) a una più pensata, possibile relazione biunivoca tra soggetto e oggetto; di più: nell'ultimo passaggio, innescato dalla fondamentale riflessione messa tra parentesi –*non sa riconoscersi in esso*– si configura addirittura uno scambio tra soggetto e oggetto della scelta. Come si è detto, non vi è alcuna denuncia ideologica dell'intenzione primigenia che ha portato Palomar nel negozio: egli, osservando e subendo la soverchiante moltitudine dei prodotti, giunge semplicemente alla conclusione che il rapporto che può avere effettivamente con il formaggio è un'altra cosa rispetto a quello che pensava. L'azione di acquistare il caprino perde sempre più di interesse e consistenza, precipita in uno statuto di irrealtà (ma meglio diremo falsa realtà), tanto che alla fine il protagonista non è in grado di compierla, perché nel frattempo sia lui che il lettore l'hanno dimenticata, cancellata. Il nuovo

senso consiste nel saper riconoscere l'unicità di un oggetto, nella convinzione che quello abbia qualcosa da dire che merita di essere ascoltato e che in quel qualcosa risieda ogni possibilità di comunicazione tra l'Io e il mondo. Tuttavia, la frattura tra la sovrabbondanza e il tentativo di riconoscimento dell'unicità conduce a un blocco, che Palomar avverte ma che non riesce a gestire:

L'ordinazione elaborata e ghiotta che aveva intenzione di fare gli sfugge dalla memoria; borbotta; ripiega sul più ovvio, sul più banale, sul più pubblicizzato, come se gli automatismi della civiltà di massa non aspettassero che quel suo momento d'incertezza per riafferarlo in loro balia. (p. 76)

La conclusione del capitolo ci svela, con asciutta incisività, che il procedimento di osservazione attivato dal protagonista non si fonda esclusivamente su un'istanza di tipo filosofico: il riconoscimento dell'unicità nell'oggetto va infatti consapevolmente contro "gli automatismi della civiltà di massa" e si configura pertanto come una precisa scelta politica. Ma procediamo di un passo per capire esattamente cosa determina in Palomar l'insorgere di una simile esigenza comunicativa nei confronti di un oggetto.

A questo proposito, due altri testi si rivelano particolarmente illuminanti: il primo (pubblicato sul *Corriere* del 14 ottobre 1975) si intitola "Gli dei degli oggetti" ed è stato escluso dal libro dopo lunga riflessione (come testimonia lo stesso autore). L'idea fondamentale enunciata è che vi sono degli dei in tutti gli oggetti: "gli dei del cacciavite, ostinati e analitici, perpetuano l'idea che il mondo si può scomporre e ricomporre".³ Ci troviamo dunque di fronte ad un approccio ontologico alla questione, che può arricchirsi di valenze etiche se si rammenta ciò che Calvino dice nella *lezione* sull'Esattezza:

...il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole.⁴

Il secondo scritto utile al nostro ragionamento è invece stato incluso nel libro: si tratta de "Il gorilla albino". In questo caso emerge in modo più evidente la componente emotiva, in quanto il tentativo

³ I. Calvino, "Gli dei degli oggetti", *Il Corriere della Sera*, 14 ottobre 1975.

⁴ I. Calvino, *Saggi*, I, p. 694.

di interazione di Palomar avviene nei confronti di un altro essere vivente, che però a sua volta intrattiene un particolare rapporto con un oggetto:

Per Copito de Nieve invece il contatto col pneumatico sembra essere qualcosa di affettivo, di possessivo e in qualche modo simbolico. Di lì gli si può aprire uno spiraglio verso quella che per l'uomo è la ricerca d'una via d'uscita dallo sgomento del vivere: l'investire se stesso nelle cose, il riconoscersi nei segni, il trasformare il mondo in un insieme di simboli, quasi un primo albeggiare della cultura nella lunga notte biologica [...]. "Come il gorilla ha il suo pneumatico che gli serve da supporto tangibile per un farneticante discorso senza parole, -egli pensa-, così io ho questa immagine d'uno scimmione bianco. Tutti rigiriamo nelle mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono". (pp. 84-85)

Il rapporto del gorilla con il copertone, riciclato in un patetico tentativo di discorso e quindi allontanato definitivamente dalla sua funzione originaria, potrebbe essere considerato da un certo punto di vista una versione ironica della relazione che il postmodernismo intrattiene con gli oggetti, ristrutturati tramite un riuso che dia conto della volontà comunicativa dell'io dell'artista. Nella lezione sulla Visibilità, Calvino identifica questa operazione come una delle strade percorribili nella società contemporanea per far fronte alla inflazione delle immagini (l'altra, quella di Beckett, consiste nel "fare il vuoto per ripartire da zero"). Tuttavia, nel descrivere e riflettere sul rapporto con il copertone, Palomar sottolinea soprattutto l'elemento doloroso, determinato dall'isolamento e dall'eterna ripetizione esistenziale cui il gorilla è condannato. Così anche il "possesso" esercitato sull'oggetto dall'animale è in realtà un'illusione di possesso: si tratta di una domanda di esistenza e di autoriconoscimento, della tensione verso una modalità di relazione con il mondo elettiva e non coatta.

Naturalmente questo tentativo nel caso del gorilla è destinato ad essere frustrato, vista l'assoluta mancanza di possibilità evolutive cui la relazione con l'oggetto è condannata. Lo spunto interessante del testo consiste invece, come si diceva, nell'approfondimento del discorso abbozzato nel negozio di formaggi: Palomar non guarda più gli oggetti esclusivamente come, per dirla con Baudrillard, aiuto

⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 107.

"a dominare il tempo rendendolo discontinuo e classificandolo secondo le stesse modalità delle abitudini".⁶

L'ossessione nomenclatoria determinata da ansia di controllo (ricordo che nel primo dei passi citati in precedenza da "Il museo dei formaggi" questa era una delle due possibili strade pensate dal signor Palomar) è schiacciata dalla moltitudine caotica delle cose, la cui immagine inflazionata e ripetuta vanifica qualsiasi interpretazione, e viene quindi soppiantata da un tentativo di interazione con *quell'oggetto particolare* in cui di volta in volta il protagonista si riconosce.

Se tale tentativo fallisce nel negozio di formaggi e se il rapporto tra il gorilla e il copertone si stabilizza in un approccio feticista, Calvino sembra ora farci intendere che il suo copertone vuoto altro non è che la pagina bianca con le sue possibilità, il supporto non scritto "mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono". Si potrebbe rimarcare una possibile contraddizione tra quest'ultima affermazione e la pagina, luogo della parola letteraria per eccellenza. Il paradosso tuttavia sarà solo apparente: se per Calvino la letteratura è il tentativo di dare voce alle cose che non hanno voce, il non-scritto, almeno sul piano della possibilità, è in realtà un non ancora scritto. Le parole che non giungono al senso ultimo sono pertanto quelle che sono già state dette, e il libro *Palomar* è precisamente un'avventura, un'esplorazione nel non ancora detto.

Ma come articolare questa esplorazione sulla pagina bianca? Se osserviamo più da presso il procedimento analitico del protagonista, vediamo che esso si configura come un percorso lineare, che evolve da una riflessione iniziale con approfondimenti progressivi. Il medesimo meccanismo è riscontrabile anche a livello della struttura del testo, come opportunamente osserva Milanini:

Questa semplificazione narratologica, questa sorta di spoliatura, acquista tanto maggior risalto per il fatto che i capitoli (o racconti) non sono più inseriti nell'ambito di una cornice che moltiplichi le prospettive suggerendo in modo esplicito l'opportunità di una lettura a più livelli [...]. L'alternanza e la contaminazione di tre differenti tipi di esperienza e di interrogazione -il meccanismo su cui richiama la nostra attenzione la nota che precede l'indice del libro- risponde a una progressione incalzante, più che a una logica di permutazioni combinatorie.⁷

⁶ Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, p. 235.

⁷ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, p. 173.

Il riferimento è qui ovviamente alle *Città invisibili*, testo inesauribile proprio in virtù del meccanismo combinatorio, la cui decadenza in *Palomar* tuttavia non solo è testimoniata da affermazioni estemporanee distribuite un po' ovunque, ma anche più compiutamente teorizzata nel paragrafo intitolato "Il modello dei modelli". Seguendo il ragionamento del protagonista attraverso i tre snodi principali di questo testo, che corrispondono alle tappe del percorso conoscitivo, si ha più volte la tentazione di sovrapporre autore e personaggio, in virtù dell'esplicito carattere autobiografico di queste tappe:

Nella vita del signor Palomar c'è stata un'epoca in cui la sua regola era questa: primo, costruire nella sua mente un modello, il più perfetto, logico, geometrico possibile; secondo, verificare se il modello s'adatta ai casi pratici osservabili nell'esperienza; terzo, apportare le correzioni necessarie perché modello e realtà coincidano. (p. 107)

Il tentativo di riconoscimento di strutture invarianti che garantiscano stabilità al soggetto, altrimenti in balia della complessità del mondo, viene però vanificato dal fatto che la realtà "si spappola da tutte le parti" (p. 108); sarà quindi opportuno trovare un compromesso tra realtà e modello, rendendo quest'ultimo più malleabile:

Insomma se il modello non riesce a trasformare la realtà, la realtà dovrebbe riuscire a trasformare il modello.

La regola del signor Palomar a poco a poco era andata cambiando: adesso gli ci voleva una gran varietà di modelli, magari trasformabili l'uno nell'altro secondo un procedimento combinatorio, per trovare quello che calzasse meglio su una realtà che a sua volta era sempre fatta di tante realtà diverse, nel tempo e nello spazio. (p. 109)

Se la prima parte del ragionamento di Palomar corrispondeva a grandi linee alla ricerca calviniana nella fase iniziale della sua produzione, in quest'ultimo brano il riferimento a opere come *Le città invisibili* e *Il castello dei destini incrociati* sembra abbastanza esplicito. E però, in *Palomar*, Calvino sembra essersi lasciato alle spalle anche questo approccio metodologico, perché

...ciò che i modelli cercano di modellare è pur sempre un sistema di potere; ma se l'efficacia del sistema si misura sulla sua invulnerabilità e capacità di durare, il modello diventa una specie di fortezza le cui spesse muraglie nascondono quello che c'è fuori. Palomar che dai poteri e dai contropoteri s'aspetta sempre

il peggio, ha finito per convincersi che ciò che conta veramente è ciò che avviene *nonostante* loro: la forma che la società va prendendo lentamente, silenziosamente, anonimamente, nelle abitudini, nel modo di pensare e di fare, nella scala dei valori. Se le cose stanno così, il modello dei modelli vagheggiato da Palomar dovrà servire a ottenere dei modelli trasparenti, diafani, sottili come ragnatele; magari addirittura a dissolvere i modelli, anzi a dissolversi. (pp. 109-110)

Prima di procedere con la parte conclusiva del ragionamento del signor Palomar, mi sembra importante richiamare l'attenzione su un punto: i pensieri, gli approfondimenti, i tentativi di descrizione non si affacciano alla mente del protagonista come semplici speculazioni, ma determinano invece delle modifiche sostanziali sul piano dell'autopercezione: nella consapevolezza della fragile trasparenza del modello, il progressivo assottigliarsi della struttura coinvolge anche il personaggio in questa perdita di consistenza. Ancora Milanini parla di una vera e propria *via crucis*:

Stazione dopo stazione, il protagonista indugia in una disamina dei particolari, quindi tenta di generalizzare, infine soggiace a un senso di frustrazione: ma il suo non è un perenne ricominciare da capo, poiché questi fallimenti si configurano come sottrazioni successive, sempre più gravi, da un già esiguo capitale di speranze. (*id.*)

L'obiezione da porre a questa affermazione non concerne il suo valore di verità, difficilmente discutibile, quanto piuttosto la sua completezza: se infatti è innegabile che le vicende di Palomar siano sintetizzabili in una serie di tentativi di conoscenza e comunicazione (legate, come abbiamo visto, a filo doppio) frustrati, va anche ricordato che tali tentativi non ripartono sempre dallo stesso punto. La sottrazione di energia non è quindi gratuita, ma associata ad un avanzamento analitico.

L'equivoco in verità potrebbe nascere dal fatto che effettivamente Palomar non può ripartire dal punto immediatamente successivo a quello a cui è pervenuto nell'esperienza precedente, dal momento che essa si è risolta in un fallimento. Ma tale fallimento riguarda il raggiungimento del senso ultimo, non quello delle tappe intermedie, ed è pertanto solo parziale. Inoltre, il ritorno indietro rispetto al provvisorio punto di arrivo non può in nessun caso essere un *regressus ad infinitum*, dal momento che nel frattempo si è verificato un aumento della conoscenza.

Per esemplificare questo meccanismo del “passo indietro” –quasi una sorta di danza dei processi mentali del protagonista–, possiamo provare a schematizzare le prime due fasi della riflessione portata avanti ne “Il modello dei modelli”:

Fase 1

- a) Costruzione di un modello perfetto che permetta l'individuazione delle “falle” nella realtà e suggerisca le opportune correzioni;
- b) Constatazione dell'impossibilità di un completo adattamento della realtà al modello; aggiustamento del modello.

Fase 2

- a) Elaborazione di modelli trasformabili l'uno nell'altro secondo un procedimento combinatorio;
- b) Riflessione sulla conformità tra modelli e sistemi di potere;
- c) Tensione verso un modello dei modelli che ne produca di diafani e sottili, che si riservi la possibilità di dissolverli e di dissolvere sé stesso.

Tra 1-a) e 1-b) si verifica un aumento della conoscenza del mondo da parte di Palomar: egli identifica infatti come erronea la sua convinzione sulle infinite possibilità di adattamento della realtà al modello (passo avanti) e ne deduce la necessità di aggiustamenti anche sul modello (passo indietro). Nella fase 2-a) il modello non è rifiutato: non si è tornati dunque al punto di partenza e tuttavia c'è stato un ridimensionamento nell'entusiasmo iniziale per i modelli. Contemporaneamente, sempre in 2-a), assistiamo ad una nuova progressione, sintetizzabile nella moltiplicazione dei modelli. La fase 2-b) rappresenta il momento fondamentale che determinerà la nuova svolta del ragionamento: ad un'ulteriore aggiunta di contenuti (l'associazione tra modelli e sistemi di potere) si accompagna un giudizio di valore negativo sul secondo termine, i sistemi di potere, che prepara lo scacco sillogistico anche per il primo. Il fatto che si tratti di un giudizio *politico* (“Palomar che dai poteri e dai contropoteri s'aspetta sempre il peggio, ha finito per convincersi che ciò che conta veramente è ciò che avviene *nonostante* loro”) dimostra che la virata dell'analisi e delle modalità di rappresentazione calviniane –che stiamo cercando di descrivere in Palomar– è ben lontana dall'essere di matrice speculativa.

Torniamo al nostro schema. Se in 2-b) il passo indietro consiste nel giudizio negativo sui sistemi di potere, il punto fermo resta an-

cora il modello, la cui immagine incrinata però si traduce, secondo quanto possiamo leggere in 2-c), in una perdita di consistenza. Ora procediamo con la fase conclusiva del ragionamento:

A questo punto a Palomar non restava che cancellare dalla sua mente i modelli e i modelli di modelli. Compiuto questo passo, ecco si trova faccia a faccia con una realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile, a formulare i suoi “sì”, i suoi “no”, i suoi “ma”. Per far questo, è meglio che la mente resti sgombra, ammobiliata solo dalla memoria di frammenti d'esperienza e di principi sottintesi e non dimostrabili. Non è una linea di condotta da cui egli possa ricavare soddisfazioni speciali, ma è la sola che gli risulta praticabile [...]. Non gli manca che esporre questi bei pensieri in forma sistematica, ma uno scrupolo lo trattiene: e se ne venisse fuori un modello? Così preferisce tenere le sue convinzioni allo stato fluido, verificarle caso per caso e farne la regola implicita del proprio comportamento quotidiano, nel fare o nel non fare, nello scegliere o escludere, nel parlare o nel tacere. (p. 110)

Ecco dunque che il passo indietro definitivo, la dissoluzione dei modelli, è stato compiuto. Ma anche in questo caso la regressione non è completa e la chiusura del discorso non determina l'annullamento delle conquiste precedenti: a ben guardare, infatti, esse permangono come riferimento per la valutazione delle situazioni contingenti. Non viene pertanto messa in discussione la loro sostanza, ma solo ciò che le irrigidirebbe, vale a dire la loro rappresentazione sistematica.

Si diceva prima della natura non eminentemente speculativa di questo procedimento analitico; nel brano appena citato in effetti troviamo una frase esemplare a questo proposito: “Non è una linea di condotta da cui egli possa ricavare soddisfazioni speciali, ma è la sola che gli risulta praticabile”. Insistendo sulla praticabilità come obiettivo fondamentale, si può individuare nella tecnica del “passo indietro” almeno un'altra importante implicazione, ben illustrata da Bresciani Califano in uno dei suoi saggi dedicati a Calvino:

Lo spazio entro cui si muove Calvino è perennemente contrassegnato da una duplice polarità, fatto di un'*andata* e di un *ritorno*. Un'*andata* per superare i confini entro cui tendono a rinchioderci le parole e le costruzioni mentali e un ritorno riduttivo, che equivale a non perdersi mai in un mondo in cui l'intervento conoscitivo dell'uomo venga vanificato.⁸

⁸ Mimma Bresciani Califano, *Uno spazio senza miti: scienza e letteratura: Quattro saggi su Italo Calvino*, pp. 62-63.

Se le riflessioni del protagonista determinano effettivamente in lui, come abbiamo detto, una modifica nell'autopercezione, ecco allora che le regressioni del signor Palomar si configurano anche come una forma di autotutela, finalizzata a salvaguardare i risultati raggiunti. Questo è un punto importante per affrontare la seconda delle questioni poste all'inizio: quale può essere il ruolo della letteratura, e quindi di *Palomar*, nella società contemporanea? O, per dirla in modo meno generico, in cosa può consistere l'aggiunta della parola letteraria nell'ambito della conoscenza, dell'interpretazione e della rappresentazione del mondo?

Torniamo all'inizio del libro. Il primo tentativo del signor Palomar è di tipo interpretativo: egli prova a "leggere" un'onda. Solo nel paragrafo successivo, dopo la frustrazione di questa esperienza, cerca una lettura che sia anche comunicativa, si pone cioè il problema di come la bagnante con il seno nudo possa percepire il suo sguardo. In entrambi i casi, comunque, egli si colloca come elemento esterno che cerca di comprendere e descrivere un sistema (così possono essere considerati tanto l'onda quanto il seno) e assume questa sua estraneità come postulato iniziale su cui avviare il ragionamento. Soprattutto nel caso dell'onda (ma la stessa situazione si ripresenta in molti altri paragrafi), l'esigenza sembra essere quella di delimitare l'oggetto d'analisi, affinché il tentativo di rappresentazione avvenga in direzione di qualcosa di compatto, definibile nei suoi limiti e nelle singole parti da cui è composto. Tale desiderio corrisponde ad un bisogno di controllo, la cui velleità abbiamo visto svelata ne "Il modello dei modelli". Ma la riflessione calviniana non si arresta a questo punto: si tratta ora di verificare le possibilità dell'osservazione contingente, e di far luce sulle ragioni per cui la realtà "si spappola da tutte le parti", rendendo impossibile a Palomar la delimitazione dell'oggetto. Vediamo l'*incipit* del paragrafo "Il mondo guarda il mondo", che segue immediatamente "Il modello dei modelli":

In seguito a una serie di disavventure intellettuali che non meritano d'essere ricordate, il signor Palomar ha deciso che la sua principale attività sarà guardare le cose dal di fuori.

In seguito alla rinuncia all'approccio sistematico, l'avvicinamento della dimensione contingente esige nuovamente il richiamo al postulato iniziale, l'eterogeneità tra il soggetto e oggetto dello sguardo. Ma dopo gli avanzamenti del procedimento conoscitivo, è

questo stesso postulato ad essere inficiato, come il protagonista ha ben presto modo di constatare:

A questo punto sopravviene un primo momento di crisi: sicuro che d'ora in poi il mondo gli svelerà una ricchezza infinita di cose da guardare, il signor Palomar prova a fissare tutto ciò che gli capita a tiro: non gliene viene alcun piacere, e smette. Segue una seconda fase in cui egli è convinto che le cose da guardare sono solo alcune e non altre, e lui deve andarsene a cercare; per far questo deve affrontare ogni volta problemi di scelte, esclusioni, gerarchie di preferenze; presto s'accorge che sta guastando tutto, come sempre quando egli mette di mezzo il proprio io e tutti i problemi che ha col proprio io. Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? [...] Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? (p. 111)

Il vero problema, dunque, è di natura paradossale: l'osservazione rivela a Palomar la sua sostanziale omogeneità con il resto del mondo, ma tale omogeneità determina da parte sua un blocco delle possibilità di osservazione. Va sottolineato che a creare difficoltà è l'omogeneità applicata sul piano di appartenenza al sistema mondo, e non quella sorta di solidale affinità con gli oggetti che aveva permesso a Palomar di compiere le sue scelte di resistenza politica nell'osservarli; il blocco dunque è determinato dall'improvvisa consapevolezza di far parte, come soggetto, del sistema che tenta di descrivere.

Ora, perché sia possibile verificare la completezza o meno di un sistema occorre trovarsi fuori dal sistema medesimo. È probabile che Calvino avesse già letto il celebre libro di Douglas R. Hofstadter intitolato *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante* (lo cita nelle *Lezioni americane*), che ebbe grande successo sin dalla sua comparsa nel 1979. Una delle parti principali del testo coincide con la dimostrazione dell'incompletezza del sistema aritmetico operata dal matematico Gödel, il cui teorema assume valore di verità pur non essendo compreso nel sistema a causa di una sua caratteristica peculiare: l'autoreferenzialità.⁹ Possiamo considerare il signor Palomar come un teorema di Gödel? I suoi tentativi sembra vadano nella medesima direzione, ma la risposta sarà sempre negativa, proprio in quanto egli, come soggetto, è compreso nel sistema mondo. L'unica soluzione sembra quindi quella di liberarsi della soggettività, come peraltro già auspicava all'inizio del libro:

⁹ Non posso entrare nel merito, ma una delle proposte per tamponare questa falla è stata quella di reinterpretare i simboli del sistema stesso.

Che sollievo se riuscisse ad annullare il suo io parziale e dubbioso nella certezza d'un principio da cui tutto deriva! Un principio unico e assoluto da cui prendono origine gli atti e le forme? Oppure un certo numero di principi distinti, linee di forza che s'intersecano dando una forma al mondo quale appare, unico, istante per istante? (pp. 17-18)

I tre paragrafi conclusivi del libro sono interamente dedicati al tentativo di espungere l'io del signor Palomar, in modo che egli possa osservare riducendosi ad una semplice *funzione* (qui mi servo proprio dell'accezione matematica) in grado di compiere quella reinterpretazione necessaria alla quadratura del cerchio. Essi riproducono pertanto, in scala maggiore, il procedimento analitico caratteristico di ognuno dei paragrafi precedenti, mettendo in atto quella tecnica del passo indietro che permette al protagonista l'avanzamento conoscitivo garantendogli allo stesso tempo una certa autotutela.

Del primo, "Il mondo guarda il mondo", abbiamo già riportato i passaggi iniziali, che coincidono con la presa di coscienza da parte di Palomar della propria appartenenza all'universo degli oggetti. Egli nondimeno è ancora alla ricerca di uno sguardo esterno, che gli sembra di poter trovare nell'annullamento della volontarietà dello sguardo medesimo: saranno gli oggetti, d'ora in poi, a dover esprimere il loro desiderio di essere guardati, e lui non dovrà fare altro che mettersi in ascolto:

Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... che cosa? se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro. (p. 113)

Per attuare questa strategia è però necessario riconoscere una comunione tra sé e le cose e lavorare sulle relazioni possibili, in modo da essere in grado di comprendere il loro linguaggio e di approfondire anche la conoscenza su sé stesso. Nel paragrafo successivo, "L'universo come specchio", il primo obiettivo è già raggiunto (il titolo è in questo senso significativo). Relativamente al secondo punto, la cura delle relazioni, Palomar si propone saggiamente di cominciare dalle cose più semplici, quelle di cui si è occupato fino a quel momento, per procedere poi verso le più complesse, i rapporti con gli altri soggetti umani. Ma dopo aver diligentemente portato a termine il suo piano, nel decisivo momento di verifica del nuovo

sguardo proiettato sul mondo, ciò che appare ai suoi occhi non corrisponde alle sue aspettative:

Apri gli occhi: quel che appare al suo sguardo gli sembra d'averlo già visto tutti i giorni: vie piene di gente che ha fretta e si fa largo a gomitate, senza guardarsi in faccia, tra alte mura spigolose e scrostate. In fondo, il cielo stellato sprizza bagliori intermittenti come un meccanismo inceppato, che sussulta e cigola in tutte le sue giunture non oliate, avamposti d'un universo pericolante, contorto, senza requie come lui. (pp. 118-119)

Senza più molti percorsi a disposizione per compiere i suoi passi avanti, Palomar nel paragrafo conclusivo decide di forzare la situazione, collocandosi volontariamente in una posizione paradossale: "Come imparare ad essere morto" –guardare il mondo come se fosse già morto– è un'apologia del tentativo estremo, della massima spinta applicata alla tensione conoscitiva:

Il sollievo d'essere morto dovrebbe essere questo: eliminata quella macchia d'inquietudine che è la nostra presenza, la sola cosa che conta è l'estendersi e il succedersi delle cose sotto il sole, nella loro serenità impassibile. (p. 122)

Ma stavolta il passo indietro rispetto alla condizione precedente, vale a dire l'eliminazione di sé stesso, non sembra lasciare spazio, almeno all'inizio, ad una progressione effettiva: il protagonista non nota infatti modifiche sostanziali dalla sua nuova posizione, se non una stabilizzazione irreversibile del disagio avvertito da vivo. A questo punto, affannosamente alla ricerca di un margine di vivibilità nel tempo e nello spazio, Palomar imbecca la via della logica deduttiva, trascinandosi sino all'ambito dell'infinitamente divisibile:

"Se il tempo deve finire, lo si può descriver, istante per istante, –pensa Palomar,– e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine". Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore. (p. 126)

Giunto alla fine del libro, il lettore già conosce la natura illusoria e artificiosa di questa operazione –la descrizione esaustiva e meticolosa– perché l'autore ne ha già fornito in altri paragrafi delle versioni umoristiche.¹⁰ Qui essa svela anche la sua contraddittorietà,

¹⁰ Ad esempio ne "Il museo dei formaggi" o ne "La contemplazione delle stelle".

perché Palomar fino a quel momento è stato soggetto percipiente in interazione con il mondo, non mera funzione conoscitiva. La dimensione infinitesima si rivela perciò una trappola, in quanto teoricamente ineccepibile, ma non esperibile da parte dell'essere umano.

Non sarebbe corretto, tuttavia, sottolineare in questa chiusa solo i toni vagamente apocalittici. L'ultima frase, col protagonista che decide di descrivere tutti gli istanti della sua vita, non è forse essa stessa un riferimento al libro *Palomar*?

Alla luce di questo fatto, la morte reale del signor Palomar, identificandosi con il compimento del libro e, più sottilmente, con il suo stesso *attion*, non rappresenta la morte della tensione conoscitiva ma, al contrario, la rivincita dell'umano sulle concrezioni del sistema. È anche vero, però, che alla soggettività umana il protagonista aveva rinunciato, perché avvertita come limitativa (se non persino invasiva) per l'interpretazione del mondo. Cosa farsene dunque di questa *humanitas* e della sua morte o, detto altrimenti, che cosa lascia il libro nelle mani del lettore?

Credo di poter rispondere con le parole dell'autore stesso:

L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità minerale, ma vivente come un organismo.¹¹

Il percorso lineare di Palomar va dunque considerato in questo modo; in particolare vorrei richiamare l'attenzione sulle espressioni "minima porzione" e di "senso non fisso ma vivente come un organismo". A proposito della prima, Celati nel 1988 indicava come il libro perseguisse un obiettivo speculare alle altre narrazioni contemporanee, cui "si chiede di essere soltanto propaganda della 'vita' e dei suoi sottintesi di pienezza e d'eternità";¹² e già in precedenza un altro studioso, Cristin, sottolineava che

Palomar non avverte l'esperienza di riempire a ogni costo le discontinuità e le lacerazioni, gli stacchi e i vuoti dell'orizzonte fe-

¹¹ I. Calvino, *Saggi*, pp. 687-688.

¹² Gianni Celati, "Palomar nella prosa del mondo", *Nuova Corrente*, 34, 1987, p. 241.

nomenico. La coraggiosa eliminazione dell'*horror vacui* marca inequivocabilmente il suo tentativo [...].¹³

Palomar è dunque un'apologia delle tappe intermedie, delle piccole conquiste, o meglio, delle conquiste in piccoli spazi di pensiero, malgrado l'iniziale proposito di ricercare l'interpretazione assoluta, definitiva. Proposito da subito avvertito come una condanna, se già nello scritto iniziale il protagonista constata amaramente:

Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante e potrebbe salvarlo dalla nevrasenia, dall'infarto e dall'ulcera gastrica. E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice. (p. 8)

La collocazione di questo brano nel libro è significativa, così come l'uso da parte dell'autore di un registro ironico: evidentemente, sin dall'inizio, l'intenzione è quella di svelare la vanità nei tentativi di cogliere la pienezza delle cose, la totalità del mondo. La contraddizione con i successivi propositi di Palomar di trovare un bandolo nella matassa della realtà è solo apparente: la sua ricerca si configura come una tensione conoscitiva priva di qualsiasi tentazione di possesso, estranea a qualunque costruzione di strumenti di potere. Per Calvino del resto "la letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione",¹⁴ perché in questa tensione essa si realizza come "discorso che conta per l'esigenza su cui si apre, e non per il modo in cui può soddisfarla".¹⁵

Vorrei mettere in relazione quest'ultima frase con la seconda delle espressioni isolate in precedenza, quel "senso non fisso ma vivente come un organismo": se ciò che conta è l'esigenza, la domanda, sarà essa a dover essere tutelata e riproposta, non una presunta solidità di senso. Palomar muore per questa tutela, perché sia possibile ancora una volta compiere quel passo indietro nella conoscenza acquisita; passo indietro necessario alla progressione lineare, alla logica delle tappe, l'unica possibile forma di resistenza che sia anche conoscenza nella congestione del mondo contemporaneo.

¹³ Renato Cristin, "L'intervallo di Palomar", *Rivista di estetica*, 19-20, 1985, p. 170.

¹⁴ I. Calvino, *Saggi*, pp. 722-723.

¹⁵ *Ibid.*, p. 241.

Non ci troviamo tuttavia di fronte ad una strategia riformista (come potrebbe sembrare a una lettura che si arresti al piano ideologico) ma ad una proposta d'azione *praticabile*. Calvino avrebbe potuto fare del signor Palomar semplicemente un personaggio epocale, un incisivo accusatore, una funzione conoscitiva pura; egli allora sarebbe rimasto fuori dal mondo, magari capofila ideale di grandi utopie rivoluzionarie. Lo propone invece come "un uomo che si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato." (p. IX)

Palomar è quindi destinato ad un'infinità di brevi vite senza soluzione di continuità, generate ad ogni apertura di libro, necessarie alle sue piccole conquiste; vite collocate progressivamente sullo stesso lineare percorso tracciato dall'esigenza per la quale scrittore e lettore le hanno concepite.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean, *Il sistema degli oggetti*. Milano, Bompiani, 1972.
- BRESCIANI CALIFANO, Mimma, *Uno spazio senza miti: scienza e letteratura. Quattro saggi su Italo Calvino*. Firenze, Le Lettere, 1993.
- CALVINO, Italo, "Gli dei degli oggetti", *Il Corriere della Sera*, 14 ottobre 1975.
- CALVINO, Italo, *Saggi*, I. Milano, Mondadori, 1995.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1999.
- CALVINO, Italo, *Palomar*. Milano, Mondadori, 2002.
- CELATI, Gianni, "Palomar nella prosa del mondo", *Nuova Corrente*, 34 (1987), pp. 277-242.
- CRISTIN, Renato, "L'intervallo di Palomar", *Rivista di estetica*, 19-20 (1985), pp. 163-171.
- MILANINI, Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano, Garzanti, 1990.

Lo invisible en la ciudad. Del texto como pretexto

JOSÉ ANTONIO FORZÁN
Universidad Anáhuac

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.

ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles*

Durante el multicitado y multiestudiado año de 1968, Roland Barthes dicta un par de seminarios sobre la novela *Sarrasine* de Balzac, mismo que publicará tiempo después bajo el título *S/Z*. A dicho curso asiste Italo Calvino.

Cuatro años más tarde, el italiano comenzará la construcción de *Las ciudades invisibles*. Entre los libros antes citados se establece una relación de complicidad, quizás maquillada para su ocultamiento y exageración por la estilística calviniana, cercana ya al OuLiPo.

En ese sentido, podríamos pensar a la escritura como un juego de estructuras y de libertades, de textos que se entrecruzan entre el dictado fascista del lenguaje (parafraseando al propio Barthes) y la libertad creativa del autor. Elección y renuncia, alineación y desprendimiento, valores del texto, del tejido.

Pero vayamos por partes. La construcción de *Las ciudades invisibles* reviste un estilo prácticamente incomparable en la literatura universal, un proyecto de escritura y de lectura muy ligado a las nociones barthesianas. Ello porque ancla sus unidades de significación en la propia diseminación. Es un ejercicio de escritura en libertad y su concreción en un sentido que se abre y se cierra para cobijarnos y volvernos desnudos al mundo del lenguaje.

Explica Calvino en la nota preliminar:

El libro nació lentamente, con intervalos a veces largos, como poemas que fui escribiendo, según las más diversas inspiracio-

nes. Cuando escribo, procedo por series: tengo muchas carpetas donde meto las páginas escritas, según las ideas que me pasan por la cabeza, o apuntes de cosas que quisiera escribir. [...] Cuando una carpeta empieza a llenarse de páginas, me pongo a pensar en el libro que puedo sacar de ellas.¹

Mucho podríamos hablar sobre la forma de interpretar un texto. En este caso, no recorro a Calvino para llegar a una conclusión de un autopsicoanálisis, sino a una pista que el propio texto muestra como parte de su proyecto de lectoescritura, y, por tanto, de su significación.

Las ciudades invisibles en su génesis recurre al azar. Aparenta no tener una liga con el urbanismo, sino que se compromete con la fragmentación azarosa como norma.

Esta condición ontológica llama página a página a una lectura de descubrimiento. Calvino describe así la geografía de su construcción:

desde el principio, había encabezado cada página con el título de una serie: *Las ciudades y la memoria*, *Las ciudades y el deseo*, *Las ciudades y los signos*; pero llamé *Las ciudades y la forma* a una cuarta serie, título que resultó demasiado genérico y la serie terminó por distribuirse entre otras categorías. Durante un tiempo, mientras seguía escribiendo ciudades, no sabía si multiplicar las series, o si limitarlas a unas pocas (las dos primeras eran fundamentales) o si hacerlas desaparecer todas. Había muchos textos que no sabía cómo clasificar y entonces buscaba definiciones nuevas. Podía hacer un grupo con las ciudades un poco abstractas, aéreas, que terminé por llamar *Las ciudades sutiles*. Algunas podía definir las como *Las ciudades dobles*, pero después me resultó mejor distribuir las en otros grupos. Hubo otras series que no preví de entrada; aparecieron al final, redistribuyendo textos que había clasificado de otra manera, sobre todo como 'memoria' y 'deseo', por ejemplo *Las ciudades y los ojos* (caracterizadas por propiedades visuales) y *Las ciudades y los trueques*, caracterizadas por intercambios: de recuerdos, de deseos, de recorridos, de destinos. Las *continuas* y las *escondidas*, en cambio, son dos series que escribí adrede, es decir con una intención precisa, cuando ya había empezado a entender la forma y el sentido que debía dar al libro. A partir del material que había acumulado fue como estudié la estructura más adecuada, porque quería que estas series se alternaran, se entretrejeran, y al mismo tiempo no quería que el recorrido del libro se apartase demasiado del orden cronológico en que se habían escrito los textos. Al final decidí que habría 11 series de 5

¹ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p. 11.

textos cada una, reagrupados en capítulos formados por fragmentos de series diferentes que tuvieran cierto clima común. El sistema con arreglo al cual se alternan las series es de lo más simple, aunque hay quien lo ha estudiado mucho para explicarlo.²

La cita es larga, pero es, tal vez, el mejor mapa para la lectura de *Las ciudades invisibles*. Un mapa, por cierto, que se ubica tanto dentro del texto, como fuera del mismo en su edición original. Es decir, es un mapa que quedó en el secreto y que se ha podido ir develando, una idea urbanística que se cobijó entre las propias edificaciones de las ciudades. Cada una de ellas forma parte de este tejido que oculta los hilos con los cuales se edifican.

Podemos entrar a *Las ciudades invisibles* por distintas calles. Ya sea lineal o aleatoriamente. Esto lo permite el texto y habrá que tomar distintos rumbos. Llama la atención el tejido en sí, el texto mismo. La estructura es lúdica, y, como tal, mantiene la normatividad a flor de piel.

Hagamos una pausa, o pasemos por una aduana. El fragmento es explosión y gestión. Es una unidad significativa particular que se conecta secretamente con su continuo. De nueva cuenta, Roland Barthes nos permite explicar este sentido del fragmento como una lógica de lectura, como una forma de significación. En *S/Z* señala:

El significante tutor será dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que aquí llamaremos *lexias*, puesto que son unidades de lectura. [...] La *lexia* comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases, será cuestión de comodidad: bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos...³

Ante el texto de Calvino, la tentación de lectura y de fragmentación es grande, se maximiza en el papel. Cada ciudad se manifiesta como una gran *lexia*, como un fragmento autónomo, ligado por un hilo invisible, perteneciente al rubro de la clasificación, con sus otras hermanas.

A manera de simple recorrido, enumeremos e identifiquemos a cada ciudad con el nombre de mujer que le acompaña para así marcar una dirección en el recorrido:

Las ciudades y la memoria: Diomira, Isidora, Zaira, Zora, Maurilia

² *Ibid.*, pp. 12-13.

³ Roland Barthes, *S/Z*, p. 9.

Las ciudades y el deseo: Dorotea, Anastasia, Despina, Fedora, Zobeida

Las ciudades y los signos: Tamara, Zirna, Zoe, Ipazia, Olivia

Las ciudades sutiles: Isaura, Zenobia, Armilla, Sofronia, Octavia

Las ciudades y los trueques: Eufemia, Cloe, Eutropia, Ersilia, Esmeraldina

Las ciudades y los ojos: Valdrada, Zemrude, Baucis, Fílides, Moriana

Las ciudades y el nombre: Aglaura, Leandra, Pirra, Clarisa, Irene

Las ciudades y los muertos: Melania, Adelma, Eusapia, Argia, Laudomia

Las ciudades y el cielo: Eudoxia, Bersabea, Tecla, Perinezia, Andria

Las ciudades continuas: Leonia, Trude, Procopia, Cecilia, Pentesilea

Las ciudades escondidas: Olinda, Raísa, Marozia, Teodora, Berenice.

Cada ciudad puede ser tomada como una unidad independiente, cada plaza puede leerse en su simulada totalidad. Pero un hilo invisible las borda y las coloca en el mismo tejido. Las ciudades se van leyendo como cascada. El hilo se entreteje sumando cada parte, cada fragmento, en caída controlada. Llenando los espacios que ellas mismas abren con su manifestación. Se habitan poco a poco, en estructura diagonal a lo largo de los nueve capítulos que abren y cierran con un diálogo entre Kublai y Marco Polo.

La totalidad, pues, pasa por los fragmentos, rebasándolos y quedando corta ante los mismos. Sin embargo, la mera descripción del texto es sólo una de las tantas maneras de entrar a *Las ciudades invisibles*. Después de todo, en los viajes, los mapas siempre ayudan, pero no los son todo. De seguir únicamente esta ruta nos perderíamos de aquello que Calvino defiende o, por lo menos, invita: la memoria, el deseo, los signos, la sutileza, los trueques, los ojos, los nombres, los muertos, el cielo, lo continuo y lo escondido.

Tales factores son los que constituyen una ciudad para el autor italiano. ¿Cómo se entretejen en el propio texto? ¿Cómo se construye una ciudad en un texto? La respuesta, en la lectura.

Afirma Barthes que "leer no es un gesto parásito [...]. Es un trabajo [...], y el método de este trabajo es topológico [...] mi tarea consiste en mover, trasladar sistemas cuya investigación no se detiene ni en el texto ni en 'mí' [...]. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro..."⁴

⁴ *Ibid.*, p. 7.

Tal es la tarea que "paradigmáticamente" Calvino establece para sus ciudades. Cada una de estas grandes lexias conlleva a las otras lexias. Una ciudad resignifica la otra en esta cascada permanente.

Como ejercicio del azar, podemos tomar, por ejemplo, la correspondiente a la cuarta ciudad del deseo, Fedora,⁵ y desmenuzarla entre sus hermanas, tomando cada categoría como un punto de encuentro notablemente invisible.

Enlistemos y crucemos las señales con el texto:

La memoria: *Fedora tiene hoy en el palacio de las esferas su museo*

El deseo: *escoge la ciudad que corresponde a sus deseos*

Los signos: *Mirando al interior de cada esfera se ve una ciudad azul que es el modelo de otra Fedora*

Lo sutil: *mientras construía su modelo en miniatura Fedora ya no era la misma de antes*

Los trueques: *Son las formas que la ciudad hubiera podido adoptar si, por una u otra razón, no hubiese llegado a ser como hoy la vemos*

Los ojos: *metrópolis de piedra gris*

El nombre: *Fedora*

Los muertos: *Hubo en todas las épocas alguien que, mirando a Fedora tal como era...*

El cielo: *la contempla imaginando que se refleja en el estanque de las medusas que debía recoger las aguas del canal*

Lo continuo: *La una encierra todo lo que se acepta como necesario cuando todavía no lo es*

Lo escondido: *lo que imagina como posible y un minuto después deja de serlo.*

El ejercicio se repetiría para las otras 54 ciudades. Cada ciudad encierra todas las ciudades, es cuestión de leerlas, de entrar, como diría Barthes, en connotación:

El código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras; sólo conocemos de él las marchas y los regresos; las unidades que provienen de él (aquellas de las que se hace inventario) son siempre salidas del texto, la marca, el jalón de una digresión virtual hacia el resto del catálogo (el *Rapto* remite a todos los

⁵ Cf. I. Calvino, *op. cit.*, pp. 34-35.

raptos ya escritos), son otros tantos fragmentos de ese algo que siempre ya ha sido leído, visto, hecho, vivido: el código es el surco de ese ya. [...] se dirá que, lateralmente a cada enunciado, se oyen voces en *off*: Son los códigos...⁶

El tejido del texto, la repetición de la naturaleza de la escritura, es la regla invisible. No descuidemos que el programa de lectura barthesiano también es sostenido, en otras palabras, por Calvino. En uno de los diálogos del Khan con Marco Polo, éste refiere:

—Sire, ya te he hablado de todas las ciudades que conozco.
—Queda una de la que no hablas jamás.
Marco Polo inclinó la cabeza.
—Venecia— dijo el Jan.⁷
Marco sonrió. —¿Y de qué crees que te hablaba?
El emperador no pestañeó. —Sin embargo, nunca te he oído pronunciar su nombre.
Y Polo: —Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia.⁸

Continúa el explorador: “Para distinguir las cualidades de las otras [ciudades] he de partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia.” Más adelante: “—Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran —dijo Polo—. Quizá tengo miedo de perder a Venecia de una vez por todas si hablo de ella. O quizá hablando de otras ciudades la he ido perdiendo poco a poco.”⁹

Cada ciudad es toda ciudad. Cada lexia es todas las lexias. Lo que propone Calvino como lectura es un juego de espejos. Un laberinto. La ciudad es un complejo laberinto arbóreo: tomar una calle nos permite salir y perdernos, encontrarnos en los callejones y volvernos a descubrir.

La tarea del lector, como siempre, es la de permanecer activo, sujeto al propio texto. Dejarse tejer por el libro. Afirmar Barthes:

El espacio del texto (legible) es en todo comparable a una partitura musical (clásica). La división del sintagma (en su movimiento progresivo) corresponde a la división de la onda sonora

⁶ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁷ *Sic*. Esta grafía de Khan (o Kan), que se encuentra en la versión española, es válida sólo para los jefes turcos o persas, según la Enciclopedia Quillet, por lo tanto no se debería usar para los jefes mongoles como Kublay.

⁸ I. Calvino, *op. cit.*, p. 68.

⁹ *Id.*

en compases (la una es apenas más arbitraria que la otra). Lo que brilla, lo que fulgura, lo que se destaca e impresiona son los semas, las citas culturales y los símbolos, análogos por su timbre fuerte y el valor de su discontinuidad a los cobres y a la percusión. Lo que canta, lo que se desliza, se mueve por accidentes, arabescos y retrasos dirigidos a lo largo de un devenir inteligible (como melodía confiada a menudo a la madera), es la continuación de los enigmas, su revelación suspendida, su solución aplazada...¹⁰

Así, el programa de lectura barthesiana se rebasa a sí mismo. No consiste sólo en la descripción estructural de la obra, sino en recuperar el enigma, el acontecimiento hermenéutico que el propio texto entreteje.

¿Cuál es tal programa de decodificación en *Las ciudades invisibles*? Hemos dado algunas pistas de las muchas posibles: el espacio público como el tejido lúdico, como la conformación de una identidad ontológicamente irrecuperable.

La ciudad de Calvino es compleja, pasa por los sentidos, llega a las emociones para dispararse de nueva vuelta ante los ojos. La ciudad de Calvino, lo hemos dicho ya, es laberíntica. Pero no es el laberinto clásico con una sola entrada y una sola salida lo que reina. Tampoco es el laberinto rizomático lo que devela la lectura: no hay una explosión surrealista *ad infinitum*. Es un texto que reúne lo mejor de lo lineal para hacerlo cohabitar con la aventura creativa del lector.

La lectura de Calvino, en sus textos fragmentados más que en su construcción novelística, tiene como simiente la dispersión. En *Palomar*, por poner un ejemplo ajeno al texto (con el perdón de Barthes), las distintas entradas, las distintas voces narran a un personaje complejo, de difícil captura. Pensemos, dentro de su obra, en *El caballero inexistente* para comprender la diferencia de lo señalado.

Las ciudades invisibles no es un escrito sobre un par de personajes que dialogan, ni tampoco una guía turística de regiones imaginarias. Es eso, sí, pero también es algo más. ¿Cómo, entonces, sintetizarlo? El laberinto está hecho para esconder el secreto, la pieza codiciada, la libertad que al mismo tiempo es condena. *Las ciudades invisibles* ocultan un secreto, o mejor, una diseminación del mismo. El secreto está en todos lados y en ninguno.

Quizás, y esto sólo es una posibilidad de interpretación, las ciudades de Calvino sólo sean cicatrices. Confieso públicamente que

¹⁰ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 22-23.

no recuerdo el nombre del urbanista que afirmaba que toda ciudad crece como cicatriz de grandes batallas.

En ese nombre desconocido me amparo para jugar: las ciudades invisibles son cicatrices de lo secreto. Y en el libro, el texto cierra el paso a la herida profunda. En cada pliegue de piel se encierra la historia para generar otra.

Lo que ve Marco Polo es sólo la partitura de lo no dicho por la ciudad. Para él, detrás de la cicatriz narrada, se encuentra otra ciudad, quizás, a su vez, marcada históricamente por alguna batalla. Habría que hacer un recorrido por la historia de Venecia si lo que se pretende es una "certeza histórica". Sin embargo, en este caso, la historia que importa es la del texto, es decir, su trazado. Sobre las ciudades construimos y nos encontramos. La ciudad nos sorprende, nos resguarda, nos hace urbanos, nos hace bárbaros. Nos marca, nos cicatriza.

Sólo para jugar con el mapa comparto una experiencia personal de trabajo. Semestre a semestre he podido compartir con alumnos de Semiótica de la licenciatura la lectura atenta y placentera (o al menos como utopía) de *Las ciudades invisibles*. Su única consigna es recorrerlas y crear lo que su andanza les permita.

Así, han compartido tantas nuevas ciudades como las planteadas por Calvino. Se han detenido en la interpretación heráldica, en las edificaciones, en los sistemas de riego, en el futurismo anclado en el pasado. Sentidos, procesos de significación que encuentran su lectura como cicatriz. Porque quizás el sentido sea eso: una cicatriz, y por tanto, una ciudad.

A partir de la lectura atenta se han realizado videos, cuentos, guías de turistas. La única consigna es ser fiel al texto y no introducir elementos que no se justifiquen por la propia dinámica de lectura. La experiencia ha sido enriquecedora.

En esta línea señalo y desarrollo la necesidad de una lectura a dos voces para hacer un nuevo tejido: el *S/Z* de Barthes y *Las ciudades invisibles* de Calvino. Si bien es posible que el programa de lectura que presento en este ensayo queda corto ante los objetivos y los alcances de una lectura como la proyectada, invita a realizarse con una mayor fragmentación y desquebrajamiento de los textos, pero el tiempo, enemigo del que hemos hablado, provoca también la escritura de este primer fragmento.

Lo que me ha quedado claro gracias a este juego de cicatrización es la imposibilidad de interpretación única y la infertilidad de su búsqueda. Lo que nos recupera Calvino es la falsa idea de que la

fantasía, o mejor, lo fantástico, es sólo un lugar de tránsito para el desobligado, en su acepción peyorativa.

Lo fantástico queda apuntalado en medio del urbanismo y de la construcción de posibilidades del ser humano. No podemos cruzar ninguna ciudad, por visible que sea, si no divagamos, si no recuperamos la decisión como elemento constitutivo de nuestra vida. Libertad para crear y ser creado, pide, en voz baja, Marco Polo a Kublai Khan. Como en *Las mil y una noches* la única posibilidad de vida está en el encuentro creativo con el cuento y con la historia.

En medio del texto, está el punto cero de todas las direcciones postales (tal vez también sea el grado cero). Las casas se construyen a trazos dispares en la ciudad. Tal vez me inspiró la Ciudad de México, que conmemora la gran cicatriz del terremoto de hace veinte años justo el mismo día de la muerte de Italo Calvino, pues su imposible planeación es buen alimento para este tipo de lectura.

Ciudad de contrastes y de contornos evanescentes, que van teniendo lugar según la idea rectora de habitar el espacio y no morir. En ese territorio, el lector encuentra su mejor lugar de juego, su decisión, su ética y su postura.

Por sobre las fronteras, Calvino nos descubre un lugar para habitarnos, a pesar de las heridas, como con-ciudadanos invisibles y, después, resignificarnos como humanos poco a poco.

Bibliografía

BARTHES, Roland, *S/Z*. México, Siglo XXI, 1997 (1970).

CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*. Madrid, Millenium, 1999 (1972-1974).

¿Qué cantan las Sirenas de Italo Calvino?

MAYERÍN BELLO
Universidad de La Habana

Habría que convenir en que una definición del tipo: *La literatura está hecha de un infinito que se prolonga entre dos vacíos, correspondientes a su sujeto primero y al último objeto*, no suena muy calviniana. Sin embargo, eso es lo que nos dice, en esencia, Italo Calvino en su conferencia de 1978 “Los niveles de la realidad en la literatura”. Para evitar lo capcioso que pudiera esconder tal síntesis, citémoslo:

Del mismo modo en que hemos visto desvanecerse el yo, el primer sujeto de la escritura, así se nos escapa el último objeto. Es quizás en el campo de tensión que se establece entre un vacío y otro que la literatura multiplica sus espesores de una realidad inagotable de formas y de significados.¹

Es una definición fascinante por todo lo que sugiere. Es un punto de llegada de una larga reflexión teórica y de una praxis narrativa sostenida, y sintetiza muchas de las convicciones estéticas e ideológicas del “último Calvino”. Una de las inquietudes que revela tal concepto es, justamente, la de la representación del yo en la obra literaria, con todo lo que arrastra consigo: el autor, el antropomorfismo, el antropocentrismo, en fin, “el humanismo”, sacrosanto pilar de la cultura occidental, tan zarandeado por todas las disciplinas en la última centuria. Pretenden las siguientes líneas recorrer el itinerario que conduce a semejante formulación, así como examinar su correspondencia con lo realizado en el terreno ficcional, en particular en uno de sus últimos textos, *Si una noche de invierno un viajero*. Para que nuestra indagación se redondee, habría que responder a una cuestión ineludible, presupuesta en el camino a recorrer y relativa a su meta, y que podría formularse así: ¿Qué cantan las Sirenas de Calvino?

¹ Italo Calvino, “I livelli della realtà in letteratura” (en lo adelante: “Los niveles de la realidad en literatura”), *Una pietra sopra*, p. 323. Cuando no se indique lo contrario, la traducción de las citas es de la autora de este trabajo.

Del vacío al infinito –o al silencio.

En otro de sus ensayos capitales, “Cibernética y fantasmas. Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio”, de 1967, Calvino se interroga sobre un problema que ha sido objeto de reflexión de tantos creadores a lo largo de la historia de la literatura: ¿cómo se llega a la página escrita? ¿de qué modo se transforman en escritura, en esa “sarta de líneas negras sobre una página blanca”, las experiencias individuales y colectivas, la sociedad, el inconsciente, el alma, la historia? Como parte de su respuesta afirma que “escribir es sólo un proceso combinatorio entre elementos dados”² y que en ese proceso el yo del autor se desvanece, ya que “la ‘personalidad’ del escritor [...] es un producto y un modo de la escritura”.³ En este ensayo la posición de Calvino en relación con el autor es radical. Sumándose a una actitud legitimada por la llamada estética de la recepción, decreta la muerte de ese “*enfant gâté dell’ inconsapevolezza*”⁴ (de ese “niño malcriado e inconsciente”). Once años después, sin abandonar del todo esta convicción, la matiza y explicita en el ya citado “Los niveles de la realidad en la literatura”: el sujeto de la escritura lleva consigo, inevitablemente, “uno o más niveles de realidad subjetiva individual y uno o más niveles de realidad mítica o épica, que extraen su contenido del imaginario colectivo”,⁵ es decir, hay varios yo tras el yo de quien escribe, y éste, a su vez, deberá inventar ese primer personaje que es el autor de la obra.⁶

Lo cierto es que varios de sus libros de ficción han adelantado algo de este razonamiento a través de la autorreferencialidad de la voz narradora y de la puesta en evidencia de la textualidad. Recuérdese, cómo al final de *El barón rampante* el texto se torna autoalusivo,⁷

² I. Calvino, “Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio” (en lo adelante: “Cibernética y fantasmas. Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio”), *op. cit.* p. 173.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵ I. Calvino: “Los niveles de la realidad en literatura”, *op. cit.*, p. 314.

⁶ “La condición preliminar de cualquier obra literaria es ésta: la persona que escribe debe inventar ese primer personaje que es el autor de la obra. Que alguien ponga todo de sí mismo en la obra que escribe es una frase que se dice a menudo pero que no se corresponde nunca con la verdad. Es siempre sólo una proyección de sí mismo lo que el autor pone en juego en la escritura, y puede ser tanto la proyección de una parte verdadera de sí mismo como la proyección de un yo ficticio, de una máscara” (*ibid.*, pp. 316-317).

⁷ “Aquella abundancia de ramas y hojas, bifurcaciones, lóbulos, penachos, diminuta y sin fin, y el cielo sólo en retazos irregulares y diseminados, quizá sólo existieron para que pasase mi hermano con su ligero paso de chararón, era un bor-

por sólo citar dos ejemplos tempranos, mientras que en *El caballero inexistente* casi todos los capítulos nos recuerdan que Sor Teodora, la supuesta monja escritora que después resulta ser la guerrera Bradamante, debe hacer frente al desaffo de la página.⁸ El procedimiento es antiguo y el autor no lo ignora. Así, en las reflexiones que le dedicara Calvino al poeta Guido Cavalcanti, ya sea en “La pluma en primera persona”⁹ o en la conferencia sobre la “Levedad” de las *Seis propuestas para el próximo milenio*,¹⁰ lo saluda como el primero que en la tradición occidental consideró como asunto de la obra los instrumentos y los gestos de la creación literaria (en su famoso soneto: “Noi siam le triste penne isbigottite, / le cesoiuzze e ‘l coltillin dolente...”). Y esa referencia al acto de escribir se encuentra también –sigue recordando Calvino– en Shakespeare, Cervantes, Diderot (cuya novela *Jacques el fatalista y su amo*, posee para nuestro escritor una sugerente modernidad, entre otras razones, por la participación que le da al lector), para convertirse en Mallarmé en objeto frecuente de su poesía.¹¹

En realidad, lo que el autor hace –continúa Calvino– es desempeñar un papel, como si fuese un actor; un actor que tiene su

dado hecho sobre la nada que se asemeja a este hilo de tinta que he dejado correr por páginas y páginas, atiborrado de tachaduras, de remisiones, de chafarrinones nerviosos, de manchas, de lagunas, que a veces se desgrana en gruesos granos claros, a veces se espesa en signos minúsculos como semillas puntiformes, ora se retuerce sobre sí mismo, ora se bifurca, ora enlaza grumos de frases con contornos de hojas o de nubes, y luego se atasca, y luego vuelve a enroscarse, y corre y corre y se devana y envuelve un último racimo insensato de palabras, ideas, sueños, y se acabó” (I. Calvino, *El barón rampante*, trad. Ester Benítez, p. 273).

⁸ Por ejemplo: “Esta historia que he empezado a escribir es aún más difícil de lo que yo pensaba. He aquí que me toca representar la mayor locura de los mortales, la pasión amorosa...” (Cap. VI); “Una se pone a escribir con ahínco, pero llega una hora en que la pluma no rasca sino polvorienta tinta, y no discurre ya ni una gota de vida, y la vida está toda fuera, fuera de la ventana, fuera de ti, y te parece que nunca más podrás refugiarte en la página que escribes, abrir otro mundo, dar el salto.” (Cap. VII); “Yo que escribo este libro siguiendo en papeles casi ilegibles una antigua crónica, sólo ahora me doy cuenta de que he llenado páginas y páginas y estoy aún al principio de mi historia.” (Cap. IX). (I. Calvino, *El caballero inexistente*, trad. Ester Benítez).

⁹ I. Calvino, “La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)”, *Una pietra sopra*.

¹⁰ I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez y César Palma.

¹¹ “En todas las épocas y en todas las literaturas encontramos obras que en un momento dado se repliegan sobre sí mismas, se miran a sí mismas mientras se hacen, toman conciencia de los materiales con que son construidas.” (“Los niveles de la realidad en literatura”, *op. cit.*, p. 311).

propio estilo, manifiesto en una determinada actitud psicológica, una particular relación con el mundo, en las que se proyectan sus propios fantasmas o experiencias. Pero puede suceder que ese conjunto de rasgos que formarían la personalidad del escritor como autor de ese libro en particular —lo que la teoría literaria denomina “autor implícito”— termine, en realidad, modelado por la propia creación, pues “¿Cuánta parte del yo que da forma a los personajes es, en realidad, un yo al que los personajes le han dado forma?”.¹² Esa compleja identidad del sujeto puede resultar un punto de encuentro de entidades heterogéneas:

Mientras más avanzamos distinguiendo los estratos diversos que forman el yo del autor, más nos damos cuenta de que muchos de estos estratos no pertenecen al individuo autor sino a la cultura colectiva, a la época histórica o a las sedimentaciones profundas de la especie. El punto de partida de la cadena, el verdadero y primero sujeto de la escritura se nos presenta cada vez más lejano, más enrarecido, más indistinto: quizás es un yo fantasma, un lugar vacío, una ausencia.¹³

Esta vorágine de lo indiferenciado afecta no sólo al yo individual del creador sino también al concepto de humanismo que le ha sido consustancial, y que reclama ser reformulado. Calvino, en efecto, se siente seducido por la idea de explorar un mundo en que lo humano —en el sentido tradicional y convencional que posee esta noción— no ocupe el centro absoluto. Es sabido que a inicios de la década de los sesenta nuestro autor saludó la propuesta antiantropomórfica y antiantropocéntrica de Alain Robbe-Grillet, uno de los principales animadores del *nouveau roman*,¹⁴ y que en sus *Cosmómicas* y en *Tiempo cero* puebla su universo con entes que son un proyecto, una fase evolutiva, o una pequeñísima partícula de “lo humano”. Se trataba, lo ha declarado, “de poner a prueba la imagen más obvia, perezosa y vanagloriosa del hombre: multiplicar sus ojos y su nariz alrededor de manera que no sepa ya dónde reconocerse”.¹⁵

¹² *Ibid.*, p. 318.

¹³ *Id.*

¹⁴ “creo que ciertas páginas teóricas tuyas [...] si no en el plano de un pensamiento riguroso sí en el de las solicitaciones poéticas y morales, son muy importantes, como propuesta de una visión del mundo antitrágica, privada de vibraciones religiosas, y de sugerencias antropomorfas y antropocéntricas” (I. Calvino, “La sfera al labirinto”; en lo adelante: “El desafío al labirinto”, *op. cit.*, p. 95).

¹⁵ I. Calvino, “Due interviste su scienza e letteratura” (en lo adelante: “Dos entrevistas sobre ciencia y literatura”), *op. cit.*, p. 188.

Pero no se trataba —es imposible y tampoco estaba en sus planes— de escapar de lo humano, que no tiene por qué asociarse indefectiblemente con la psicología, las profundidades del alma, o las diversas formas de un intimismo egocéntrico. Calvino, urgido por los requerimientos de una entrevista donde se le dice que la impresión que se tiene de él es que atiende más a la célula que al hombre, más al cálculo matemático que a las razones del sentimiento,¹⁶ zanja de forma tajante la cuestión del humanismo en su obra:

A los escritores que como yo no están atraídos por la psicología, por el análisis de los sentimientos, por la introspección, se abren horizontes que no son, por cierto, menos vastos que los dominados por personajes con una individualidad bien marcada o de los que se revelan a quien explora la interioridad del alma humana. [...] Sé perfectamente que no tengo manera de escapar de lo humano, aunque no me esfuerce en rezumar humanidad por todos los poros; las historias que escribo se construyen en el interior de un cerebro humano, a través de una combinación de signos elaborados por las culturas humanas que me han precedido.¹⁷

Si la plataforma que ha servido para transitar hacia el universo ficcional —es decir, el yo unitario— se ha desvanecido, ese universo ofrece, como compensación y potencialmente, un variadísimo repertorio de posibilidades que vuelven rico y firme el terreno que se pisa. Es lo que Calvino, tras las huellas de Raimundo Lulio, llama *ars combinatoria*. Las posibilidades de combinar signos, imágenes, lenguajes, son casi infinitas, algo así como tratar de realizar todas las posibles movidas de las piezas del ajedrez. De esta manera, como rezaba la definición inicial, “la literatura multiplica sus espesores de una realidad inagotable de formas y de significados” (atención: los espesores son de la realidad literaria, no de la que está fuera: “la literatura no conoce *la* realidad, sino sólo *niveles*”¹⁸). Haber comprendido que escribir es sólo un proce-

¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸ Calvino concluye así el ensayo y/o comunicación en que aparece esa frase: “Habiendo llegado al final de esta ponencia me doy cuenta de haber hablado siempre de ‘niveles de realidad’, mientras que el tema de nuestro evento suena (al menos en italiano): ‘Los niveles de la realidad’. El aspecto fundamental de mi comunicación es, quizás, éste: la literatura no conoce *la* realidad sino sólo *niveles*. Si existe *la* realidad, de la que los varios niveles son sólo aspectos parciales, o si existen sólo los niveles, esto la literatura no lo puede decidir. La literatura conoce *la realidad de los niveles* y ésta es una realidad que conoce, quizás, mejor que como se llegue a conocerla a través de otros procedimientos cognoscitivos. Es ya mucho” (I. Calvino, “Los niveles de la realidad en literatura”, *op. cit.*, p. 323). A esta conclusión llega luego de tres décadas de sostenidas

so combinatorio de signos le produce un gran alivio, confiesa Calvino, quien, puesto en la coyuntura de desafiar abismos de cualquier género o avalanchas informes de acontecimientos, se siente poseído por una especie de “agorafobia intelectual”;¹⁹ de ahí el sentido de seguridad que le dan las formas geométricas precisas, o la opción de escoger entre un número finito de posibilidades porque, a fin de cuentas —y retomando la metáfora del ajedrez— “todas las partidas están implícitas en el código general de las partidas mentales, mediante el cual cada uno de nosotros formula a cada momento sus pensamientos, saetantes o perezosos, nebulosos o cristalinos” (p. 168).

Si ésta fuera la única meta perseguida, las cosas serían más fáciles para todos: para el propio Calvino, para su lector y para la crítica. El *logos* implacable del escritor terminaría dando una imagen clara, racional —que no tendría que ser, necesariamente, simplista—, del hombre y de su mundo. Y lo cierto es que lo ha intentado repetidas veces y que, por momentos, hasta lo ha logrado. Sin embargo, es justamente la exacerbación de ese *logos*, de su pasión dialéctica, lo que lo lleva a no conformarse con esas formas de lo finito, de lo sistematizado, de lo discreto (en el sentido matemático del término), que intentan poner orden en su creación. El despiadado analista pretende llevar su búsqueda hasta las últimas consecuencias, y éstas lo ponen continuamente frente a nuevos misterios y solicitaciones que no puede menos que explorar; así se pregunta:

¿Pero es que la tensión que anima a la literatura no busca continuamente, quizás, salirse de ese número finito, no busca, quizás, decir siempre algo que no sabe decir, algo que no puede decir, algo que no sabe, algo que no se puede saber? (p. 174)

En otras palabras: los sueños del progreso y de la razón —como los de Goya— están llenos de pesadillas; mientras más prósperas e iluminadas estén nuestras casas, más las rondarán nuevos fantasmas (p. 175). ¿Así pues —podría preguntarse el lector—, la exacerbación del racionalismo lleva a lo irracional? ¿A fuerza de dialéctico, se vuelve Calvino metafísico? Nuestro autor, escéptico y tozudo, responde con nuevas interrogantes:

¿Es el triunfo de lo irracional? ¿O es el rechazo a creer que lo irracional exista, que algo en el mundo pueda ser considerado

creación y reflexión. Otras convicciones, por el contrario, animaban al escritor que, por los años cuarenta, empezaba su carrera como escritor neorrealista (si bien *sui generis*).

¹⁹ I. Calvino, “Cibernética y fantasmas”, *op. cit.*, p. 174.

extraño a la razón de las cosas, aunque escape a la razón determinada por nuestra condición histórica, por un sedicente racionalismo limitado y defensivo? (p. 176)

Gracias a que Calvino se ha movido en ese mar de interrogaciones, su lector puede disfrutar de ese *plus* de misterio, de sugestiones, de dudas irresolutas, que proponen sus textos, en los que contienen campos de fuerza que alientan ya el orden tranquilizador, ya el sugestivo caos.

¿Qué cantan, entonces, las Sirenas de Calvino?

El canto de las Sirenas es la metáfora de que se vale el autor para designar ese nivel de realidad más interno a la obra, o meollo de la ficción (recuérdese el esquema que propone para los niveles de realidad en literatura: “Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las Sirenas”²⁰). Pero es también el canto de las Sirenas ese umbral de lo desconocido, ese “algo que no se puede saber”, ese límite extremo o punto de llegada de la escritura, detrás del cual se abre la experiencia de lo inefable, que puede sólo expresarse, quizás, como lo hiciera Mallarmé, a través de la página en blanco, de los silencios, de la ausencia. Calvino, ante la colina leopardiana, también fantasea sobre el infinito —de otro tipo, pero infinito al fin, dispuesto a asumir el rostro de su par antinómico: la nada.²¹

A fuer de sinceros, sin embargo, habría que aclarar que no todos los viajes de Calvino, al igual que los de Ulises, han sido para escuchar a las Sirenas. Pero siendo ése el que nos interesa, apuntemos un par de ideas sobre el recorrido novelesco de un viajero que quizás aspira a escucharlas y que una noche de invierno desciende de un tren.

Yo, tú, y las Sirenas del Viajero

Casi al inicio de la novela *Si una noche de invierno un viajero*, el sujeto enunciador del texto explica, entre otras cosas, cómo el yo va

²⁰ “Es esta la fórmula que propongo como el más completo y a la vez el más sintético esquema de las articulaciones entre niveles de realidad en la obra literaria” (“Los niveles de la realidad en literatura”, *op. cit.*, p. 315). Calvino va analizando por separado cada uno de los enunciados de la frase (“Yo escribo”, “Yo escribo que Homero cuenta”, y así sucesivamente), e indica las principales problemáticas que se derivan de las diferentes fases del desdoblamiento del sujeto primero, y de los diversos estratos de la ficción.

²¹ “El trazado que hemos seguido, los niveles de realidad que la escritura suscita, la sucesión de velos y esquemas, quizás se aleja al infinito, quizás se asoma a la nada” (*ibid.*, p. 323).

transitando de la condición autoral a la de personaje, y las complejas relaciones que se pueden establecer entre el autor, el personaje y el lector:

Soy una persona que no llama nada la atención, una presencia anónima sobre un fondo aún más anónimo, y si tú, lector, no has podido dejar de distinguirme entre la gente que bajaba del tren y de seguirme en mis idas y venidas entre el bar y el teléfono es sólo porque me llamo “yo” y esto es lo único que tú sabes de mí, pero ya basta para que te sientas impulsado a transferir una parte de ti mismo a este yo desconocido. Al igual que el autor, incluso sin tener la menor intención de hablar de sí mismo, y habiendo decidido llamar “yo” al personaje, como para substraerlo a la vista, para no tenerlo que nombrar o describir [...] sin embargo, por el solo hecho de escribir “yo” se siente impulsado a poner en este “yo” un poco de sí mismo [...] una situación que se produce al comienzo de una novela remite siempre a alguna otra cosa que ha sucedido o está a punto de suceder, y es esta otra cosa lo que vuelve arriesgado el identificarse conmigo, para ti, lector, y para él, autor...²²

Calvino intenta, pues, con *Si una noche de invierno un viajero* novelar sus más recientes convicciones estéticas. Es una novela sobre cómo se hace una novela, y sobre cómo se lee. (Lejos han quedado los tiempos en que hablara de “la realidad” sin cuidarse de sus “niveles”). Es un texto que intenta, asimismo, deprimir la figura del autor, convertirlo en ese vacío sobre el que ha teorizado. Sin embargo, le dedica todo un capítulo, el VIII, al drama del autor que se diluye. De los que pertenecen al “marco” es el único titulado (“Del diario de Silas Flannery”). Aquí expresa Calvino una serie de convicciones ya sostenidas en sus ensayos, complementadas ahora con los recursos que ofrece la ficción:

¡Qué bien escribiría si no existiera! ¡Si entre la hoja en blanco y la ebullición de palabras e historias que toman forma y se desvanecen sin que nadie las escriba no se metiera en medio ese incómodo diafragma que es mi persona! El estilo, el gusto, la filosofía personal, la subjetividad, la formación cultural, la experiencia vivida, la psicología, el talento, los trucos del oficio: todos los elementos que hacen que lo que escribo sea reconocible como mío, me parecen una jaula que limita mis posibilidades. Si fuera sólo una mano, una mano trunca que empuña una pluma y escribe... ¿Quién movería esa mano? ¿La anónima multitud? ¿El espíritu de los tiempos? ¿El inconsciente colectivo? No lo sé. No

²² I. Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, trad. Esther Benítez, p. 24.

es para ser el portavoz de algo definible por lo que quisiera anularme a mí mismo. Sólo para transmitir lo escribible que espera ser escrito, lo narrable que nadie cuenta.²³

Así, a través de un efecto de prestidigitación —como insertar esas reflexiones de Flannery ya bien avanzado el libro y no al inicio, ya que en el caso contrario el misterio estructural del texto se atenuaría— se instala una nueva mediación, la de este pseudoautor, que parece serlo de la novela que estamos leyendo. A través de una *mise en abyme*²⁴ Calvino exhibe los procedimientos de que se vale el libro para articular el relato. Se lee en las últimas líneas del Diario de Flannery:

Se me ha ocurrido la idea de escribir una novela compuesta sólo por comienzos de novela. El protagonista podría ser un Lector que se ve continuamente interrumpido. El lector compra la nueva novela A del autor Z. Pero es un ejemplar defectuoso, y no consigue pasar del principio... Vuelve a la librería para cambiar el volumen...

Podría escribirlo todo en segunda persona: tú, Lector... Podría también hacer entrar a una Lectora, a un traductor falsario, a un viejo escritor que lleva un diario como este diario...²⁵

¿Termina todo aquí, en esta serpiente que se muerde la cola? —cabría preguntarse. En otras palabras, ¿qué cantan aquí las Sirenas si una novela como ésta recuerda a cada paso su *status* ficcional y parece querer anular cualquier asomo de infabilidad? Recordar una sibilina sentencia pronunciada en otro libro ayudaría a encaminarnos hacia una respuesta satisfactoria: “Quien manda en la narración no es la voz: es el oído”.²⁶ Quien tiene que escuchar el canto, o imaginárselo, o crearlo, no es tanto el autor como el lector (que asume la figura de receptor ideal en la Lectura de la novela). Al lector compete la resurrección perenne del texto. Calvino lo ha declarado terminantemente, y la novela sustenta —y se sustenta en— esta convicción:

Desmontado y vuelto a montar el proceso de la composición literaria, el momento decisivo de la vida literaria será la lectura.

²³ *Ibid.*, p. 191.

²⁴ “Se está ante la *mise en abyme* cuando una obra literaria incluye otra que se parece a la primera, es decir, cuando una de sus partes reproduce el todo” (“Los niveles de la realidad en literatura”, *op. cit.*, p. 322).

²⁵ I. Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, p. 219.

²⁶ I. Calvino, *Le città invisibili*, p. 143.

En este sentido [...] la literatura continuará siendo un lugar privilegiado de la conciencia humana, una explicitación de las potencialidades contenidas en el sistema de signos de cada sociedad y de cada época: la obra continuará naciendo, siendo juzgada, siendo destruida o continuamente renovada en contacto con el ojo que lee...²⁷

Son pues, el Lector y la Lectora quienes acabarán por verse involucrados en –por protagonizar– esta singular peripecia novelesca. Siguen los dos personajes la pista a un volumen fantasmal, metamorfoseado a cada instante en otro, como lo evidencian los diez inicios de libros diferentes que recoge esta “hipernovela”, como la llamara Calvino; editores, libreros, traductores, piratas de la industria editorial, otros lectores *sui generis*, autores de bestsellers, son, entre otras, las figuras con quienes tendrán que lidiar para, a toda costa, proseguir la lectura, meta suprema en este cosmos novelesco. De este modo, como sentencia Flannery-Calvino: “El universo se expresará a sí mismo mientras alguien pueda decir: ‘Yo leo, luego él escribe’” (p. 196). Inserta, por otra parte, en el centro mismo de ese controvertido estado de la cultura que el discurso crítico ha catalogado de postmoderno, *Si una noche de invierno un viajero* parece ser el punto de reunión de todos los procedimientos propios de esta condición: exhibida intertextualidad, autorreferencialidad, descramiento del sujeto, deconstrucción de paradigmas, multiplicidad cognoscitiva,²⁸ juego irónico con múltiples códigos culturales, entre otros.

La literatura está hecha de un infinito que se prolonga entre dos vacíos, correspondientes a su sujeto primero y al último objeto— así rezaba la definición que nos ha servido como punto de partida para nuestras reflexiones. Esa infinitud se acentúa con esta novela, en la medida en que la “esencia de lo novelesco”²⁹ que aspira a dar Calvino con ella se resuelve en las múltiples posibilidades del *ars combinatoria*, potencialidad que produce vértigos y que parece anunciar ese vacío, esa avalancha informe que tanto perturba al autor, pero que siempre conjura a través de construcciones (y constricciones) racionales y lógicas. Los últimos títulos del “hiperlibro” que leen los lectores protagonistas son bien sintomáticos: *Mira hacia abajo donde la sombra se adensa*; *En una red de líneas que se entrelazan*;

²⁷ I. Calvino, “Cibernética y fantasmas”, *op. cit.*, pp. 172-173.

²⁸ O “el conocimiento como multiplicidad”. Cf. “Multiplicidad”, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 117.

²⁹ *Ibid.*, p. 121.

En una red de líneas que se intersecan; En torno a una fosa vacía; ¿Cuál historia espera su fin allá abajo?

Así, el pacto que ha establecido Calvino con su lector en este texto, o, en otros términos, las leyes que reconsideran en *Si una noche de invierno un viajero* la “suspensión de la incredulidad”, provocan que esa tensión que anima la literatura y la proyecta siempre hacia “lo no dicho” (lo que hemos jugado a llamar “el canto de las Sirenas”) se resuelva aquí en una cifra –de estirpe formalista y estructuralista– que, a la vez que ilumina (que formula racionalmente) la esencia de “lo literario”, sugiere sus infinitas posibilidades. Las Sirenas de *Si una noche de invierno un viajero* sólo podían –y después de todo, no es poco poder– entonar una melodía de este género, como se lee casi en las últimas líneas del libro (p. 287):

–¿Usted cree que toda historia debe tener un principio y un final? Antiguamente un relato sólo tenía dos maneras de acabar: pasadas todas las pruebas, el héroe y la heroína se casaban, o bien morían. El sentido último al que remiten todos los relatos tiene dos caras: la continuidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte.

Bibliografía

- CALVINO, Italo, *Le città invisibili*. Torino, Einaudi, 1972.
 CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*. Torino, Einaudi, 1980.
 CALVINO, Italo, *El barón rampante*, trad. Ester Benítez. Madrid, Siruela, 1989,
 CALVINO, Italo, *El caballero inexistente*, trad. Ester Benítez. Madrid, Siruela, 1989.
 CALVINO, Italo, *Si una noche de invierno un viajero*, trad. de Esther Benítez. Madrid, Siruela, 1989.
 CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid, Siruela, 1998.

Calvino critico saggista: da *Una pietra sopra* a *Collezione di sabbia*

ADRIANA IOZZI
Universidade Estadual Paulista

Italo Calvino, come si sa, non è uno scrittore che si inquadri facilmente in schemi generici o sul quale si possa ingenuamente incollare un'etichetta. La sua opera è formata da un insieme cangiante e pluridimensionale che provoca nella critica ancora oggi sentimenti di fastidio e amore.

In Italia, infatti, gli studi su Calvino sembrano arrivare a un punto di saturazione a causa del numero enorme di ricerche che sono state svolte sull'autore negli ultimi vent'anni. Anche all'estero Calvino è uno degli scrittori della letteratura italiana contemporanea più studiati e possiede una significativa fortuna critica internazionale. Questo fenomeno ha provocato, fra l'altro, commenti mordaci e accuse feroci, secondo le quali Calvino sarebbe uno scrittore "da esportazione", nel senso che impedisce l'accesso del pubblico a altri grandi autori della letteratura italiana, messi in secondo piano dal successo di questo scrittore che occupa uno spazio eccessivo tanto nelle pagine dei giornali come nella mente dei lettori.¹ Nonostante ciò, è chiaro che pure i suoi detrattori più accaniti riconoscono in lui una capacità intellettuale e un talento creativo che va oltre alla soglia del comune, il che giustifica ancora una volta l'attenzione rivolta allo studio della sua opera.

È da ricordare che anche la produzione saggistica di Calvino non è rimasta immune da analisi divergenti: alcuni critici considerano le sue riflessioni come una sorta di guida per l'interpretazione dell'opera narrativa, mentre altri criticano la cosiddetta strumentalità dei saggi, visti come un modo di giustificare e ordinare, posteriormente, le diverse scelte stilistiche adottate dallo scrittore.

In ogni caso, le diverse letture dell'opera di Calvino, e dei suoi saggi in particolare, tendono a mettere in rilievo il suo interesse costante di elaborare schemi e modelli concettuali capaci di

¹ Si veda a proposito quello che scrive Francesco Varanini in una recente *querelle* su Italo Calvino uscita sulla rivista letteraria virtuale *Eserési*: "Di Calvino per me tra cent'anni non si ricorda nessuno", reperibile nel sito <http://www.eseresi.it/calvino/calvino2.htm>.

cogliere e esprimere la complessità del mondo. Calvino —i critici sono quasi tutti d'accordo— considera la forma letteraria una scelta complessa e il saggio una forma di critica della cultura, segnata da una rigorosa etica intellettuale che si manifesta, simultaneamente, nell'attenzione al particolare e nell'ampiezza della visione. Sotto vari aspetti, si constata in lui l'ansia di costruirsi un'opera in cui sia possibile integrare le sue ricerche teoriche e le sue creazioni letterarie. La *non fiction* di Calvino è stata studiata, soprattutto in Italia, da vari punti di vista che convergono in questo tipo di dibattito, com'è il caso, solo per citarne alcuni esempi, di studi come quelli di Giorgio Bertone, Gian Carlo Ferretti e Manuela Dini,² che segnalano i saggi dello scrittore come laboratorio teorico per la sua opera creativa.

Sebbene lo studio della produzione critica non sia una novità negli studi calviniani, in Brasile le pagine saggistiche dello scrittore sono relativamente poco conosciute e non sono state studiate come *corpus* organico nel suo complesso.

In questo paese, gli studi su Calvino hanno avuto un notevole impulso negli ultimi anni, principalmente dopo la traduzione di gran parte della sua opera. Si tratta, in generale, di ricerche prodotte in ambito universitario, dedicate alle narrative più recenti, sulla scia della critica americana che dà enfasi all'uso di concetti dell'estetica della ricezione, della semiotica e delle teorie della lettura. Per quanto riguarda le raccolte di saggi, però, solo gli ultimi libri pubblicati sono stati presi in considerazione dalla critica brasiliana. Se raccolte come *Lezioni americane* (1988) e *Perché leggere i classici* (1991) sono diventate un riferimento generico per diversi lavori nel campo della teoria letteraria e della letteratura comparata, volumi come *Una pietra sopra* (1980) e *Collezione di sabbia* (1984) sono, invece, citati solo nell'ambito ristretto degli studi di italianistica.

La relazione che ora presentiamo è il resoconto parziale e riassuntivo di una ricerca molto più ampia svolta con l'obiettivo doppio di colmare in parte questa lacuna e quindi di poter aggiungere un altro mattone alle fondamenta, già molto ben strutturate, della fortuna critica di questo scrittore. Forse l'originalità del nostro contributo a questo universo critico ampio e raffinato consiste proprio nel riunire

i vari pezzi di un enorme mosaico di studi, allo scopo di presentare in Brasile un'altra prospettiva su Calvino critico-saggista.³

Il punto centrale del lavoro proposto è, appunto, una lettura dell'opera saggistica calviniana focalizzata sulle raccolte *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*, le uniche del genere organizzate dallo scrittore stesso. Si tratta, perciò, di un approccio riguardante la riflessione critica degli scrittori sulla creazione letteraria, un tipo di critica letteraria che rappresenta una delle forme più peculiari di attività critica, perché rinvia a una esperienza personale di letteratura e esprime le teorie dell'autore, la sua estetica e la sua arte poetica.

Calvino, com'è noto, concepisce i suoi libri di saggi non solo come diari di lettura, ma anche come testimonianza intellettuale e artistica. Sebbene i testi pubblicati in *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia* siano stati scritti in fasi relativamente distinte e in epoche diverse, ciò non dà alle raccolte l'aspetto di miscellanee ibride, prive di nessi interni fra di loro. Questo perché quei saggi, nati spesso nelle pagine dei giornali e di riviste letterarie, quando riuniti *a posteriori* nei due volumi superano il carattere effimero degli scritti destinati al consumo immediato e sono capaci di rivelare, nel loro insieme, l'itinerario intellettuale dello scrittore, mettendo in evidenza anche i vincoli tra le due raccolte in apparenza tanto dissimili.

In base all'analisi di questo campione significativo della produzione critica di Calvino e alla riflessione sul saggio come genere letterario e, in particolare, sul saggio calviniano, è stato possibile trovare una strada adatta alla ricerca proposta.

Negli anni ottanta Calvino si dedica soprattutto ai saggi e sembra affascinato da questa forma letteraria, che domina la sua produzione in tutto questo periodo. Infatti i suoi ultimi libri sono libri di saggistica —o testi creativi con spirito chiaramente saggistico, com'è il caso di *Palomar* (1983). Se si considera, dunque, il genere saggistico come forma di espressione matura di Calvino narratore, editore e critico letterario, si vedrà che egli occupa un posto d'onore fra i rappresentanti di quella che Alfonso Berardinelli —una delle voci più espressive nel campo degli studi sulla saggistica in Italia— definisce la "migliore prosa italiana degli ultimi decenni", e che, secondo lui, ha prodotto spesso proprio dei saggi.⁴

³ Cfr. Adriana Iozzi-Klein, *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em "Uma pedra sopra" e "Collezione di sabbia"*, Tesi di Dottorato in Teoria Letteraria e Letteratura Comparata, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

⁴ Alfonso Berardinelli, "La saggistica italiana dopo il 1945", *La letteratura italiana degli ultimi cinquanta anni, 1945-1995*, Quaderni della Cattedra Italo Calvino, n. 1, p. 65.

² Ci riferiamo a i saggi: Giorgio Bertone, *Italo Calvino: il castello della scrittura*; Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini: Calvino giornalista e saggista (1945-1985)*; Manuela Dini, *Calvino critico: i percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*.

Leggendo le pagine degli ultimi volumi di Calvino notiamo che il saggio per lui non è necessariamente riflessione teorica; è anche autobiografia, diario, commento di altri libri, resoconti di viaggio, narrativa *non fiction*, *reportage*, forme testuali che possono figurare dentro alcune definizioni di saggio.

Forma mista per definizione, il saggio si colloca fra la ricerca obiettiva e l'arte creativa e sembra spuntare come genere letterario destinato a perpetuarsi, in mezzo alla caotica proliferazione di scritture della contemporaneità. Frutto maturato specialmente in epoche di crisi e di ibridismo dei generi cosiddetti maggiori, il saggio è un "genere letterario" molto eterogeneo e questa sua caratteristica è dovuta soprattutto al comportamento incostante del saggista, "visionario del pensiero e dialettico della metafora", che fa del saggio "il genere della mescolanza e della contaminazione", come afferma Berardinelli.⁵

Infatti, analizzando i due volumi di Calvino, *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*, con saggi selezionati dall'autore stesso (fatto che di per sé presuppone un'intenzionalità nell'organizzazione), notiamo quanto siano variati questi insiemi di scritti. Non si tratta solo di una variazione di contenuto, inevitabile nella scrittura saggistica, ma di una grande diversificazione sul piano della forma e della struttura argomentativa dei testi, che mostra che lo scrittore percepisce pienamente la vocazione di apertura e di inventività linguistica del saggio.

Ma, per quanto sia varia la forma e il contenuto dei testi, è possibile seguire all'interno di loro una sorta di logica molto particolare, di percorso implicito, che unisce le due raccolte: la prima presenta una "linea narrativa", cioè racconta la "storia" della maturazione delle concezioni artistiche e intellettuali di Calvino lungo vari decenni, mentre la seconda sembra organizzata a partire di un modello diaristico, nel quale lo scrittore annota le riflessioni suscitate dall'osservazione di mostre diverse e dalle impressioni di viaggi in paesi lontani.

Si tratta di una strada segnalata da Mario Barengi, il quale suggerisce (nell'eccellente introduzione ai *Saggi* di Calvino, usciti presso la Mondadori) che *Una pietra sopra* può essere considerata una sorta di "autobiografia intellettuale", ovvero un'autobiografia che mostra teoricamente che la relazione fra lo scrittore e la sua opera è flessibile e parziale, mediata dalla figura costruita dal personaggio-autore. Per lo studioso, la raccolta di Calvino non si presenta

⁵ A. Berardinelli, *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*, p. 18.

solo come un bilancio o la relazione di una *Bildung*, ma è appunto la documentazione di una crisi intellettuale.⁶

Infatti, la decisione di pubblicare, al vertice della carriera, una selezione di saggi scritti durante tre decenni, con il titolo perentorio di *Una pietra sopra*, rivela l'intenzione, come Calvino stesso dichiara nella presentazione, di "mettere una pietra sopra" su una esperienza politica e letteraria considerata conclusa e superata. Nonostante il tono pessimista delle sue parole e la mancanza di fede con cui sembra trattare le ormai già passate convinzioni, questi saggi sono in grado di offrire agli studiosi una specie di mappa per seguire le strade percorse da Calvino nella costruzione della sua peculiare concezione letteraria.

Nel volume in questione, uscito nel febbraio 1980 nella collana *Gli Struzzi* della Einaudi, Calvino riunisce quarantadue dei suoi più importanti saggi scritti dopo il 1955, ossia nel periodo posteriore a quello in cui era militante politico e collaboratore dei giornali *L'Unità*, *Rinascita* e *Il Contemporaneo*.

Attraverso di essi possiamo osservare il percorso, non sempre rettilineo, delle riflessioni di Calvino. Alcuni saggi come "Il midollo del leone", del 1955, sono anticipazioni e scritti "programmatici" riguardanti la poetica dello scrittore, altri sono riflessioni sulla società industriale o sulle avanguardie culturali europee (*nouveau roman*, *OuLiPo*), o riletture di autori classici. I testi sono stati scritti in un periodo in cui le arti, in generale, subivano un cambiamento radicale, definito da Calvino come "silenzioso cataclisma".

Lo scrittore si allontana gradualmente dalla militanza politica che ha contrassegnato la sua giovinezza e prende coscienza che, nel mondo tecnologico, le possibilità di critica trovano uno spazio sempre più ristretto. Per Calvino, la letteratura diventa a poco a poco una forma di allontanamento dalla realtà, che, a sua volta, gli appare sempre più "polverizzata", per usare un'espressione cara allo scrittore. Con riferimento a questa constatazione, si potrebbe affermare che la creazione letteraria si trasforma, per il Calvino dell'ultima fase, in un tentativo di descrivere il mondo, chiuso nella dimensione letteraria delle variazioni stilistiche e del gioco della scrittura.

Tramite gli argomenti affrontati e l'ordine cronologica dei testi di *Una pietra sopra*, l'autore lascia intravedere la complessità delle riflessioni che l'hanno portato alle teorizzazioni degli anni cinquanta e sessanta –regolate dall'impegno intellettuale davanti ai problemi

⁶ Mario Barengi, "Introduzione" a I. Calvino, *Saggi: 1945-1985*, vol. I, pp. 15-16.

della società contemporanea— alle riflessioni degli anni settanta e ottanta, che hanno delineato la sua poetica legata ai “livelli di realtà”. Sono testi che all’epoca suscitarono significative discussioni negli ambienti intellettuali e che ancora oggi continuano a fondare alcune riflessioni artistiche in Italia.

I saggi di *Una pietra sopra* mostrano, dunque, l’itinerario di Calvino, che, in veste di protagonista, attraversa vari momenti decisivi della cultura europea, mentre il testo che apre *Collezione di sabbia* (1984) imprime una nuova dimensione alla sua produzione saggistica, rappresentata ora dalla figura emblematica del collezionatore viaggiatore.

L’aspetto che più attira l’attenzione in *Collezione di sabbia*, come si è già detto, è la radicale differenza in rapporto al primo libro di saggi, fatto che mostra che non soltanto la narrativa ma anche la produzione critica di Calvino si presenta sotto il segno della diversità formale.

Questa raccolta contiene alcuni testi pubblicati nei giornali *La Repubblica* e *Il Corriere della Sera*, e altri inediti. Si tratta di una selezione fatta in base allo stesso materiale (*reportage* giornalistici centrati sulle impressioni dei viaggi fatti da Calvino) dal quale è nata anche la serie narrativa di *Palomar*, pubblicata un anno prima. *Palomar* e *Collezione di sabbia* sembrano essere legati inoltre da uno scambio reciproco di temi; i testi che costituiscono la raccolta di narrative del 1983, parzialmente riscritti e rielaborati, contengono le riflessioni del signor Palomar che, in fondo, sono molto simili a quelle del Calvino viaggiatore di *Collezione di sabbia*. Anche nel libro di saggi, gli oggetti, le collezioni, i monumenti dei paesi lontani sono visti con lo stesso atteggiamento di quel personaggio, ossia, con l’attenzione rivolta al frammento, al dettaglio minuscolo, che permette allo scrittore di sviluppare le sue riflessioni sull’uomo e sul mondo per mezzo di una scrittura ricca di immagini e di associazioni metaforiche.

Collezione di sabbia sembra il “rovescio” di *Palomar* e entrambi sono accomunati da “un’identica e impassibile follia descrittiva”, come dice Luigi Malerba.⁷ Infatti è difficile capire *Collezione di sabbia* se non lo si affianca al saggismo letterario delle riviste inglesi e americane e ai *reportages* del *New Yorker*, della *New York Review of Books* o di *Granta*; oppure se non si pensa ai vagabondaggi di prosa d’arte di Emilio Cecchi o alla scrittura “collezionistica” di

⁷ Luigi Malerba, “Queste perfidie cosmitragiche”, *La Repubblica*, 25 novembre, 1984.

Mario Praz, tanto ammirati da Calvino. Ora l’attenzione alla qualità della scrittura, sempre presente in Calvino, si fa ancora più forte.

C’è da ricordare che a parte la molteplicità dei temi e delle occasioni in cui sono stati scritti i saggi di *Una pietra sopra* e di *Collezione di sabbia*, pare che ci sia in tutti un elemento ricorrente fondamentale, ossia la maniera di far convergere, tramite la scrittura, la conoscenza ampia e la sensibilità per il particolare, che è innalzato a elemento deflagrante del movimento saggistico. In questa maniera, il saggio, sia quello che ha come argomento la letteratura, sia quello che registra l’impressione degli avvenimenti artistici o storici, sia quello che traduce, dentro un contesto, il quotidiano di una esperienza, è quasi sempre l’espansione controllata (da un linguaggio preciso e chiaro) di un primo momento di subitanea percezione di singolarità.

Così Calvino è capace di utilizzare con abilità, nella sua argomentazione critica, gli strumenti della scrittura letteraria, come faceva Galileo, modello calviniano per eccellenza. L’idea della scrittura pluridimensionale, frammentaria e problematica si adatta perfettamente alla natura non sistematica del saggio ed è questa autonomia linguistica un tratto importante che distingue il saggio dalla comunicazione scientifica. Come sostiene Berardinelli, il linguaggio saggistico, rispetto a quello dello studio scientifico e del trattato teorico, aspira a uno stile, in modo da mettere in evidenza il proprio rapporto comunicativo, persuasivo e polemico con un pubblico e da esprimere stilisticamente delle scelte di valore.⁸

Ricordiamo inoltre che l’etimologia del saggio rimanda, tra vari significati, tanto all’autobiografismo di Montaigne quanto alla tradizione scientifica del *Saggiatore* galileiano. Mario Barenghi, nella già citata introduzione ai volumi di saggi calviniani, ricorda ancora una volta che la curiosità del Calvino saggista è legata alla precisione del “saggiatore”.⁹ Ma questa componente di precisione scientifica del saggio moderno di Calvino non è, come in Galileo, legata direttamente alla natura, bensì risulta da un rapporto che si stabilisce internamente dentro la scrittura stessa e perciò nell’ambito del linguaggio. Infatti limpidezza di immagine, chiarezza di esposizione e rapidità sono valori che Calvino propone come eredità attraverso *Lezioni americane*, valori della cultura scientifica applicabili alla letteratura.

Per Giorgio Patrizi, è appunto questa costanza stilistica che spinge a riflettere sulla forma del saggio calviniano. Ne “Il model-

⁸ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, p. 29.

⁹ M. Barenghi, *op. cit.*, p. 10.

lo della Via Lattea: la metaletteratura di Calvino”, il critico riflette sui saggi dello scrittore, mettendo in evidenza la tecnica di composizione su cui questi sono strutturati. Infatti, come ci fa vedere Patrizi, negli anni cinquanta e sessanta, la struttura argomentativa dei “saggi-manifesto” (“Il midollo del leone”, 1955, “Il mare dell’oggettività”, 1960, “La sfida al labirinto”, 1962) è costruita sulla base di processi di analisi della realtà mediante categorie opposte, mediate dialetticamente alla fine della riflessione. La caratteristica dei saggi di Calvino, almeno fino alla fine degli anni sessanta, è la cristallizzazione di processi descrittivi e argomentativi in un’immagine, illustrata dal titolo, collocato come enunciazione di una tesi da dimostrare. Questo modello dialettico, però, associato all’idea tradizionale di “impegno militante”, viene sostituito gradualmente dal modello strutturalista di decomposizione e combinazione come forma e principio organizzativo della conoscenza.¹⁰

Negli anni settanta, la struttura del saggio di Calvino appare sempre più complessa. Le sue soluzioni stilistiche tendono, allora, a esigere una costruzione che unisca analisi, evocazione, riflessione e interpretazione del problema presentato. Un esempio di questo tipo di costruzione è l’ultimo testo di *Una pietra sopra* (“I livelli di realtà in letteratura”, 1978), che mostra una struttura peculiare, molto diversa da quella dei saggi precedenti. Qui Calvino tenta di definire i rapporti fra letteratura e realtà, dimostrando, in fondo, “la complessità delle precarie ‘collezioni di sabbia’” che proporrà nel seguente volume di saggi.¹¹

Come nota efficacemente Patrizi, in tutti gli scritti di Calvino di questo periodo si vede l’affermarsi progressivo della logica della costruzione razionale e si fa più viva la preferenza del frammento barthesiano, in base al quale sarebbe possibile ricostruire sistemi più complessi. Il risultato di tutto ciò è che, in *Collezione di sabbia*, Calvino cambia l’approccio in rapporto all’oggetto che deve essere interpretato e analizzato: non c’è più la necessità di ricostruire il sistema in cui l’oggetto è inserito (e all’interno del quale acquista senso), come spesso avveniva in *Una pietra sopra*. Lo sguardo del saggista ora coglie soltanto i “tratti” di questo sistema; esso presenta riflessioni che non hanno l’intenzione di “organizzare”, ma mostrano che la composizione del reale si rivela nel frammento.

Nella premessa a *Una pietra sopra*, Calvino aveva già messo in risalto le cesure e la discontinuità del mondo, la cui rapida trasfor-

mazione osservava con sguardo perplesso. In *Collezione di sabbia*, la sabbia è l’immagine, il simbolo più evidente della frammentazione, della ricerca dell’eccentrico e del particolare, del molteplice e dell’infinito che la letteratura di Calvino cerca di comprendere e rappresentare. Nei saggi lì riuniti, egli cerca di applicare lo stesso sguardo a esperienze varie –mostre parigine di oggetti stravaganti, libri che rivelano rapporti conoscitivi singolari, suggerimenti che l’immaginario umano applica a diversi campi del sapere, riflessioni su viaggi attraverso civiltà culturalmente diverse– nel tentativo, per così dire, di presentare nuove possibilità di conoscenza. Ma, come osserva Domenico Scarpa, si tratta di un compito difficile in una raccolta di saggi che presenta tanta diversità e tanti frammenti che, secondo il critico, non conducono da nessuna parte, o meglio, conducono alla conferma di quanto si sapeva fin dall’inizio: i dati dell’esperienza non si possono più sistematizzare, la storia dell’uomo non possiede più un ordine e uno sviluppo lineare, non mostra più segni che non possano essere interpretati in modo contraddittorio.¹²

Nei testi di *Collezione di sabbia*, la diversità è il tema centrale e la realtà tende a presentarsi come alterità: le collezioni, i musei, le esposizioni, gli scavi archeologici, i monumenti, i paesi lontani sono mondi singolari e imprevedibili. Quanto più libera e ampia è l’esplorazione di questi mondi –oggetti e piante, riti e linguaggi– più sembra misterioso il significato di essi. Si sente in queste pagine l’eco delle parole della guida messicana che accompagna il signor Palomar nel libro di racconti del 1983: “Non si sa cosa vuol dire”. All’interno di questo mondo frammentato in una molteplicità di oggetti unici e indecifrabili, il processo di integrazione è praticamente impossibile; perciò il collezionismo sembra essere, come ci ricorda Gian Carlo Ferretti, l’unica logica capace di dare alla dispersione delle cose un significato di insieme omogeneo.¹³

Il collezionismo di Calvino non si riferisce agli oggetti materiali, è anzi un tentativo di riunire e organizzare la frammentarietà delle cose. Nel campo delle idee e della creazione letteraria, esso si presenta nell’opera dello scrittore come il risultato delle concezioni letterarie maturate durante la sua permanenza in Francia, quando l’influsso del gruppo OuLiPo e di scrittori come Georg Perec (con il suo libro-scacchiera pieno di storie e strategie narrative), si fa sentire

¹⁰ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, p. 90.

¹⁰ Giorgio Patrizi, “Il modello della via lattea: la metaletteratura di Calvino”, *Prose contro il romanzo: antiromanzi e metanarrativa nel novecento italiano*, p. 149.

¹¹ *Ibid.*, p. 161.

¹³ Gian Carlo Ferretti, “La collaborazione ai periodici”, in Giovanni Falaschi, a cura di, *Italo Calvino* (Atti del Convegno Internazionale di Firenze, 26-28 febbraio 1987), p. 49.

chiaramente nel suo modo di pensare la letteratura. Il progetto di questo gruppo, che consisteva in creare una letteratura della molteplicità, potenziale e enciclopedica – concepita in base all'associazione della morfologia letteraria con rigidi modelli matematici, che permette di inventare possibili universi testuali e di esplorare l'immenso territorio del narrabile – stimola in Calvino la sua nota tendenza classificatoria, catalografica e enciclopedica, da lui sviluppata nel tentativo di razionalizzare l'incommensurabile molteplicità del reale.

In *Collezione di sabbia* lo sguardo di Calvino cerca di focalizzare un particolare, un dato minimo, per dopo espandersi verso altre sfere riflessive. Così, la situazione iniziale del saggio è sempre un frammento, capace però di portare, tramite i ragionamenti e la cultura evocativa dello scrittore, ad altri possibili spazi di conoscenza.

L'"autore" della raccolta di saggi del 1984 si interroga continuamente sulle cose che vede e sui posti dove va, su quello che fa lì, quello che cerca di imparare e sul perché di tutto ciò. In confronto a fasi anteriori, questo può essere considerato il libro meno schematico di Calvino ma il più disponibile verso lo sconosciuto e la difficoltà di comprensione delle cose e, perciò, forse il più complesso di tutti. Per Domenico Scarpa,

Collezione di sabbia è un libro che non si lascia descrivere; è un libro affollato, asimmetrico, pieno zeppo di cose, eppure traslucido e impalpabile, senza appigli o istruzioni per l'uso, un libro sul quale le definizioni correnti di Calvino non fanno presa. Per questo, forse, è così trascurato dalla critica.¹⁴

Infatti è la raccolta di saggi più eccentrica di Calvino e, così, molto rappresentativa di quella incessante ricerca di un scrittore mosso dalla passione conoscitiva, che per lui è l'imperativo categorico dell'individuo che si realizza tramite la conoscenza.

Seguendo i passi di Calvino scrittore e critico, vediamo che i suoi ultimi saggi e testi letterari si trasformano, per dirla con Alberto Asor Rosa, in "repertori enciclopedici e collezionistici, in resoconti di mostre bizzarre e di scavi archeologici fuori del comune, in tentativi di porsi da un punto di vista *altro*".¹⁵ Appena dopo l'uscita di *Collezione di sabbia*, in una intervista di Giulio Nascimbene che gli domandava il perché del suo fascino per cose strane, Calvino risponde:

¹⁴ D. Scarpa, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵ Alberto Asor Rosa, "Lezioni americane", *Letteratura italiana: le opere*. vol. IV, p. 959.

Mi interessa tutto ciò che è a cavallo tra varie discipline, particolarmente quando avverto componenti antropologiche e della storia delle scienze. Vivo in un'epoca satura di teorie e di discorsi astratti, e per reazione cerco di basarmi su quello che vedo, su oggetti, su immagini.¹⁶

Il cambiamento di rotta già era stato annunciato da Calvino nel saggio "Lo sguardo dell'archeologo", scritto nel 1972:

Ce ne siamo accorti da un pezzo: il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità – meccanismi, macchinari, merci, mercati, istituzioni, documenti, poemi, emblemi, fotogrammi, *opera picta*, arti, mestieri, enciclopedie, cosmologie, grammatica, *topoi* e figure del discorso, rapporti parentali e tribali e aziendali, miti e riti, modelli operativi –, non ci riesci più a tenerli in ordine.¹⁷

Così, per lo scrittore, si pone l'importante questione di come ordinare e interpretare la realtà con strumenti conoscitivi diversi da quelli da lui utilizzati fino a quel momento, dato che questi mezzi si mostrano inadatti in rapporto a una realtà tanto moltiplicata e frammentata. Il metodo dell'archeologo si presenta, allora, come una base potenziale per il nuovo modello di scrittura letteraria e di ricerca conoscitiva. La prossimità fra il lavoro dell'archeologo e quello dello scrittore contemporaneo è messa in evidenza da Calvino nel saggio del 1972:

Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, cocci di ceramica che non combaciano, giacimenti di altre ere da quella che s'aspettava di trovare lì: suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia e in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto. A questo si arriverà in seguito, forse; oppure si capirà che non una motivazione esterna a quegli oggetti, ma il solo fatto che oggetti così e così si ritrovino in quel punto già dice tutto quel che c'era da dire. Analogamente noi vorremmo che il nostro compito fosse di indicare e descrivere più che di spiegare.¹⁸

Collezione di sabbia è forse il libro più "archeologico" di Calvino. In esso i frammenti di storia possono essere soltanto intravisti nei pezzi, negli oggetti dispersi e disordinati, osservati isolatamente dagli occhi attenti di un osservatore sagace. Lo sguardo del saggista

¹⁶ Intervista disponibile in <http://www.cesil.com/1299/lunit10.htm>.

¹⁷ I. Calvino, *Saggi: 1945-1985*, p. 324.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 325-326.

passeggia senza un destino definito attraverso la storia dell'umanità, evocata nei dettagli dei templi maya di Palenque, nelle folle agitate dalla rivoluzione di Khomeini, nella quiete dei palazzi imperiali giapponesi o nei colori vibranti del quadro di Delacroix. Lo scopo del libro è quello di registrare esperienze visuali e il suo tema principale, in sostanza, è indagare le coincidenze esistenti fra il mondo scritto e il mondo reale; il mondo, però, è descritto e rappresentato per mezzo di una molteplicità instabile di oggetti, che possono essere conosciuti soltanto in modo parziale e ipotetico. Come ci ricorda Barenghi, la tendenza della raccolta è quella di leggere le cose come parte di un sistema: la sabbia come scrittura, la collezione come diario, il quadro come un romanzo, la città come un discorso, il giardino come calligramma, e così via.

Lo sguardo archeologico di Calvino, rivolto al frammento e allo studio delle particelle di un sistema, era già presente, però, in altri testi critici, pubblicati in *Una pietra sopra*, che pure suggerivano l'idea di frammentazione e di discontinuità che caratterizzano la realtà, e il modo di vedere la realtà, in un periodo in cui cambiamenti complessi alteravano rapidamente la fisionomia della storia della società.¹⁹

In base all'analisi di quei testi è possibile distinguere nella poetica di Italo Calvino, da allora, due tendenze predominanti. La prima è l'accettazione, per così dire, del fatto che le possibilità di conoscenza offerte dalla letteratura sono di natura limitata e provvisoria e che il testo letterario rappresenta soltanto una delle tante possibili risposte ai problemi del mondo. Secondo Calvino, la letteratura non è in grado di imporre un ordine alla realtà, e ciò che essa può fare è offrire piccoli disegni frammentati o "polverizzati" della realtà —strategia rappresentata, nel campo della creazione letteraria, dal suo personaggio Marco Polo di *Le città invisibili* (1972), ma presente anche in vari "personaggi" collezionatori che troviamo in *Collezione di sabbia*. L'altra tendenza consiste nella convinzione

¹⁹ Dagli anni sessanta in poi, in concomitanza con l'esplosione del fenomeno dell'avanguardia e delle concezioni strutturaliste, si afferma gradualmente nel campo della letteratura e della critica una sorta di ossessione autoreferenziale. Nei saggi di Calvino di questo periodo si osserva una progressiva perdita d'interesse per le problematiche politiche e sociali e un proporzionale aumento dall'attenzione agli elementi della costruzione del testo letterario. Le riflessioni di Calvino si concentrano soprattutto nelle analogie che possono essere stabilite tra strutture linguistiche, semiotiche e antropologiche. Ma questo non vuol dire che Calvino abbia abbandonato le sue antiche aspirazioni di intervento etico-politico. Quello che fa, in realtà, è elaborare strumenti per renderle più efficaci.

che l'artista, sebbene sia cosciente dell'impossibilità di organizzare progetti ampi, è capace di trovare risposte valide alla complessità del mondo.

In realtà, sono i due poli di pensiero che orientano la scrittura di Calvino osservati da vari critici della sua opera: da una parte, la coscienza della dissoluzione dell'idea di totalità, che sarebbe in grado di offrire una visione omogenea del mondo; dall'altra, la coscienza della possibilità di lavorare con il parziale secondo ipotesi che, in seguito, possono essere estese a sistemi più complessi.

Il pensiero teorico di Calvino la cui evoluzione mostrano i saggi di *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia* si può riassumere, dunque, in queste due nozioni: la prima, di ordine più ampia, è la visione morfologica delle strutture, dei parametri e dei codici e delle invarianti del pensiero e della esperienza, in cui viene anche inserita una visione particolare di storia e un'idea di enciclopedia, tramite la quale il conoscenza è visto come interscambio tra vari campi del sapere. La seconda, di ordine microscopico, è la visione del parziale e del frammento come una possibile forma di sistemare i dati del reale, procedimento definito da Barthes come *mathesis singularis*. In altre parole, Calvino cerca ad ogni costo un ideale di ordine dentro il disordine tramite una struttura testuale e logica capace di dare un senso al molteplice e al frammentario. Così, gli ultimi libri organizzati da lui saranno raccolte di frammenti legate da un filo conduttore o da una cornice che conferiscono ad esse un'apparenza di continuità, com'è il caso di *Palomar* e *Collezione di sabbia*.

Calvino, si sa, è uno scrittore che ha sempre studiato in profondità temi diversi che influenzano direttamente il suo modo di scrivere. I due libri sui quali ha meditato negli ultimi anni della sua vita, come egli stesso ha affermato in *Lezioni americane*, sono stati *La leggibilità del mondo*, di Hans Blumenberg, che lo ha affascinato a causa dell'idea mallarmeana del libro come fine ultimo dell'universo, e *Breve storia dell'infinito*, di Paolo Zellini, che analizza tutti gli argomenti filosofici sull'infinito, per arrivare alla fine a un'inversione dell'infinito, la cui estensione si trasforma nell'infinitesimale.²⁰ Ma queste idee già stimolavano la mente di Calvino da tempo e sono anche alla base dell'organizzazione delle sue prime raccolte di saggi.

Come si può vedere, le riflessioni teoriche di Calvino sono sempre rivolte verso orizzonti che vanno oltre la creazione letteraria

²⁰ I. Calvino, *Saggi: 1945-1985*, p. 687.

e mostrano uno scrittore impegnato a discutere le basi della cultura e del pensiero contemporanei. Anche nel ruolo di narratore, Calvino rivela una creatività sempre intrecciata alla ricerca intellettuale e, all'interno della sua opera ricca o variata, concepita sotto il segno della mutazione, della riflessione e della conoscenza, si affermano sempre di più il valore e la qualità della sua produzione critica.

Bibliografia

- ASOR ROSA, Alberto, "Lezioni americane", *Letteratura italiana: le opere*. Torino, Einaudi, vol. IV.
- BARENGHI, Mario, "Introduzione" a Italo Calvino, *Saggi: 1945-198*. Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp.10-73.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Cinquant'anni di letteratura italiana (1945-95)*, Quaderni della Cattedra Italo Calvino, I. México, UNAM, 1996.
- BERARDINELLI, Alfonso, *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia, Marsilio, 2002.
- BERTONE, Giorgio, *Italo Calvino: il castello della scrittura*. Torino, Einaudi, 1994.
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980.
- CALVINO, Italo, *Collezione di sabbia*. Milano, Garzanti, 1984.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano, Garzanti, 1988.
- CALVINO, Italo, *Saggi: 1945-198*. Milano, Mondadori, 1995, vol. I.
- DINI, Manuela, *Calvino critico: i percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*. Ancona, Transeuropa, 1999.
- FERRETTI, Gian Carlo, "La collaborazione ai periodici", in Giovanni FALASCHI, a cura di, *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale di Firenze (26-28 febbraio 1987)*. Milano, Garzanti, 1988.
- FERRETTI, Gian Carlo, *Le capre di Bikini: Calvino giornalista e saggista (1945-1985)*. Roma, Editori Riuniti, 1989.
- IOZZI-KLEIN, Adriana, *Calvino ensaïsta: o percurso crítico de Italo Calvino em "Una pietra sopra" e "Collezione di sabbia"*, Tesi dottorale. Universidade de São Paulo, 2004.
- MALERBA, Luigi, "Queste perfidie cosmitragiche", *La Repubblica*, 25 novembre, 1984.

- PATRIZI, Giorgio, "Il modello della Via Lattea: la metaletteratura di Calvino", *Prose contro il romanzo: antiromanzi e metanarrativa nel novecento italiano*. Napoli, Liguori, 1996, pp. 131-165.
- SCARPA, Domenico, *Italo Calvino*. Milano, Mondadori, 1999.

Bibliografia informatica

- "Intervista di Giulio Nascimbene a Italo Calvino", <http://www.cesil.com/1299/lunit10.htm>.
- VARANINI Francesco, "Di Calvino per me tra cent'anni non si ricorda nessuno", *Eserési*, <http://www.eseresi.it/calvino/calvino2.htm>.

Calvino, intellettuale contro la guerra, incontra Cantacronache

SABINA LONGHITANO
Universidad Nacional Autónoma de México

*Alla mia mamma Cristina Piazza, che
quand'ero piccola mi cantava "Oltre il
ponte" senza sapere che l'aveva scritta
Calvino.*

Cantacronache nasce a Torino, la Torino vivace, colta, trainante della seconda metà degli anni '50, nell'estate del 1957, da un'idea di Michele Straniero e Sergio Liberovici.

Michele L. Straniero proveniva dal circolo di studenti cattolici dissidenti dell'Azione Cattolica legati a Jacques Maritain di cui facevano parte Furio Colombo, Gianni Vattimo ed Umberto Eco, tutti redattori del settimanale RAI *Orizzonte* (a cui parteciparono anche Primo Levi e Carlo Casalegno). Su quest'esperienza, ricorda Furio Colombo, direttore del programma: "Noi ci sentivamo gli eredi immediati, di prima generazione, dell'antifascismo torinese, della sua cultura, della Resistenza [...] . È un fatto che in pochi mesi (Vattimo) o in pochi anni (Eco, io e Straniero), abbiamo tutti lasciato la RAI".¹ Vattimo e Straniero fondarono il mensile diocesano studentesco *Quartodora*, su cui ricorda Vattimo:

...eravamo un gruppo che continuava a caratterizzarsi in senso religioso, con forti accenti polemici verso la gerarchia ecclesiastica. Eravamo amici dei preti operai, dei sindacati. [...] A Torino erano gli anni della "Madonna Fiat", una statua eretta a spese della fabbrica al Monte dei Cappuccini; ma anche dei reparti confino (Officine Sussidiarie Ricambi, mi pare), delle commesse americane che imponevano una rigida disciplina atlantica in fabbrica. E ancora, delle dispute sulla nazionalizzazione dell'energia elettrica... Poi c'erano le prediche di Padre Lombardi S. J. (detto da noi Padre Lombardi msi²), della Madonna pellegrina che piangeva a ogni tornata elettorale. Credo che il nostro progressivo (e progressista) allontanarci dalla Chiesa in quegli

¹ Giovanni Straniero, Mauro Barletta, *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e Cantacronache nella storia della musica italiana*, p. 22.

² Movimento Sociale Italiano, il partito dei "nostalgici" fascisti.

anni fosse motivato dallo scandalo che avvertivamo a causa delle posizioni conservatrici della Gerarchia. Esercitavamo con tutta la forza e anche l'impudenza degli adolescenti, una critica spietata delle forme dominanti della retorica religiosa corrente. *Quartodora* fu un bellissimo giornale studentesco, stampato e impaginato in modo professionale, e Michele ne era l'artefice principale.³

Il musicista Sergio Liberovici, durante un viaggio studio in Germania, aveva avuto l'opportunità di conoscere il Berliner Ensemble diretto da Bertolt Brecht, con le canzoni di Paul Dessau, Hans Eisler e soprattutto di Kurt Weill. Al suo ritorno ne parlò con Michele Straniero, che ricorda: "La prima idea di Cantacronache ci venne in mente perché eravamo sinceramente stupefatti e delusi dalla pessima qualità delle canzonette presentate al festival di San Remo, della ripetitività dei loro testi (le rime amore/cuore) e dalla banalità delle loro musiche".⁴

Nacque così il progetto di creare un movimento che producesse una canzone diversa, che parlasse della vita reale, del sociale, che fosse sganciata dalle logiche di mercato. Il nome fu modellato sulla parola "cantastorie" per sottolineare la relazione con la vita quotidiana, con i fatti di cronaca, volendo marcare un forte distacco dalla pretesa universalità e totale astoricità dei testi sentimentali cantati a San Remo. Se in Italia non c'erano precedenti, in Europa, oltre al sodalizio Brecht-Weill c'era tutta la scuola francese, in particolare George Brassens. E così come in Francia Aragon, Prévert e Queneau erano autori di canzoni, l'esperimento dei Cantacronache attirò una quantità di intellettuali e musicisti: da Italo Calvino a Franco Fortini, da Giacomo Manzoni a Umberto Eco, da Giorgio de Maria a Emilio Jona, da Fausto Amodei a Margherita Galante Garrone (Margot).

Il 1° maggio del '58, a Torino, durante il corteo della CGIL,⁵ furono presentate le prime tre canzoni di Cantacronache ("Dove vola l'avvoltoio?", "La gelida manina" e "Vivi la pace"), incise in un 78 giri ed accompagnate da un fascicolo ciclostilato. Tre giorni dopo Cantacronache presentò all'Unione Culturale di Torino lo spettacolo *13 canzoni 13*, accompagnate da un secondo fascicolo ciclostilato. In questo spettacolo, le canzoni di Calvino e Liberovici sono due: "Canzone triste" e "Dove vola l'avvoltoio", entrambe

³ G. Straniero, M. Barletta, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ Camera Generale Italiana del Lavoro, il principale sindacato comunista.

riedite nel numero unico (che fu il primo numero) di Cantacronache dell'estate del '58.

Michele Jona conio per Cantacronache un efficacissimo slogan: "evadere dall'evasione". Nel primo numero della rivista *Cantacronache*, Jona scrive:

Ciò che ci proponiamo è di evadere dall'evasione, ritornando a cantare storie, accadimenti, favole, che riguardino la gente nella sua realtà terrena, e quotidiana, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolcinate, comuni, più che straordinarie), con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono, con le cose insomma che la aiutano a vivere e a morire. E conseguentemente abbiamo scritto queste nostre canzoni in un linguaggio piano ed accessibile, in forme metriche tradizionali, in una musica melodica e immediatamente emotiva (cioè con le armi stesse della canzone di evasione), ma su questa quotidiana realtà siamo intervenuti non già accettandola e descrivendola naturalisticamente, ma operando su di essa in modo critico o ironico, burlesco o commosso, aggressivo o risentito, o persino drammatico, sfidando da mettere in luce i suoi nodi, le sue contraddizioni, o gli aspetti tipici o rivelatori.⁶

I temi di Cantacronache sono quelli della vita quotidiana, come nella tenerissima "Canzone triste" di Calvino e Liberovici, della caducità degli affetti, come in "Tutti gli amori", di Franco Fortini, della Resistenza ("Oltre il ponte" di Calvino e Liberovici), della pace ("Dove vola l'avvoltoio", ancora di Calvino e Liberovici), del lavoro, come in "La zolfara" di Straniero e Amodei, in cui si denunciano i terribili incidenti, dovuti alla mancanza di scupoli dei datori di lavoro, alla loro sete di profitto, che provocarono morti e feriti, avvenuti fra il '57 e il '58 nelle miniere di zolfo siciliane. Il testo finisce con una nota da Giudizio universale, con i minatori morti che sfilano in corteo con i martiri e gli evangelisti finché Gesù Cristo stesso decide di accogliere loro fra i beati, e di distruggere la miniera "con un fulmine di fuoco" levandoli "poco a poco la sua mano giustiziera". Emblematico è anche il testo di "Per i morti di Reggio Emilia", di Fausto Amodei, che ricorda i tumulti di piazza che sconvolsero l'Italia nel 1960 durante il governo Tambroni quando il MSI chiese ed ottenne di fare il suo congresso a Genova, città con una forte tradizione antifascista. Non manca la parodia in funzione di satira, come nell'Inno di Mameli

⁶ *Cantacronache*, numero unico, estate '58, pp. 5-6, citato in Italo Calvino, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione. Romanzi e Racconti*, Vol. III, pp. 1276-1277.

reinterpretato da Fortini: "Fratelli d'Italia, / tiriamo a campare! / Governo ed Altare / si curan di te... / Fratelli d'Italia, / ciascuno per sé!", e che anticipa di molti anni la parodia *reggae* fatta da Serge Gainsbourg de "La Marseillaise" (molto reazionaria, di segno opposto a quella di Fortini) intitolata "Aux armes, et caetera" che fece scoppiare una gran polemica in Francia nel 1979.

Questa dimensione moderna, europea, da *chansonniers* impegnati si coniugò con la riscoperta e la valorizzazione del canto popolare italiano. Cantando e suonando nelle Case del popolo, nelle sezioni del PSI⁷ e del PCI, ben presto i Cantacronache iniziarono una dinamica di "scambio di doni", come la definì Straniero, con il loro pubblico: dopo aver cantato le *13 canzoni 13*, i Cantacronache erano pronti ad ascoltare e registrare i canti che i loro ascoltatori riuscivano a ricordare. Canzoni come "Le otto ore", "Addio a Lugano", "Il feroce monarchico Bava", canti di protesta, di lotta politica e sindacale, vennero riscoperte dai Cantacronache che le incisero nella collana di dischi *Canti di protesta del popolo italiano*. La scelta della forma-canzone per cantare il contesto moderno urbano è molto significativa. Per combattere la canzonetta si scelse di usare le sue stesse armi, innestandovi elementi del *folk* italiano, in particolare della ballata epica popolare. Nelle parole di Fausto Amodei:

Ci interessava risolvere, con tanto di strofa e ritornello un oggetto cantato che durasse due minuti, due minuti e mezzo e poi finisse. Se alcune canzoni riuscivano più lunghe era in omaggio alla ballata epico-lirica popolare (altro nostro modello di riferimento) [...]. Si cercava una melodia molto elementare, orecchiabile, non però una musica "in stile" popolare, quanto una musica che attingeva agli stessi archetipi, essenziali e lineari del canto popolare.⁸

Ciò che i Cantacronache capirono è che la forma-canzone, anzi, la canzonetta, poteva essere più dirompente di un comizio, di un libro intero. Nasce così la canzone-volantino. La parola era la cosa più importante e la musica doveva adattarsi. Nonostante ciò, furono in molti (Guccini, Pietrangeli) a definire la musica dei Cantacronache come raffinata, ed i loro testi come testi lirici, poetici, anche nell'espressione di temi della quotidianità, di "cose vere, cioè semplici", come diceva Straniero.

⁷ Partito Socialista Italiano, in quegli anni alleato del PCI, il Partito Comunista.

⁸ G. Straniero, M. Barletta, *op. cit.*, pp. 47-48.

Le reazioni, positive e negative, non si fecero aspettare: i temi trattati da Cantacronache erano troppo alternativi, troppo anticonformisti per essere accolti con entusiasmo. Il PCI mise a disposizione di Cantacronache una casa discografica, Italia Canta. Uscirono i primi dischi, i primi manifesti ed articoli. "La storia di Capodanno" di Straniero e Liberovici, che parlava della morte di stenti di un bambino di quattro anni, figlio di un disoccupato della periferia torinese fece infuriare il sindaco di Torino; il periodico di destra *Il Borghese* di Torino dedicò delle locandine ai Cantacronache, qualificati come "Gli inutili idioti di Torino".

Intanto i Cantacronache andavano in *tournee*, producevano dischi e giravano per l'Italia con uno spettacolo in cui si vedeva la mano di grafici e pittori come Giorgio Colombo, Lucio Cabutti, Lionello Gennero. Il collettivo grafico di Cantacronache produsse una serie di cartelli che accompagnavano e illustravano le *13 canzoni 13*, ispirandosi al Taller de Gráfica Popular de México, utilizzando il linoleum per innovare la tecnica della xilografia.

Straniero, in un articolo del '95, ricorda l'esperienza di Cantacronache nella cornice di una Torino vivacissima:

Ci si trovava quasi tutte le sere, per un certo periodo: sarà stato come nella *Bella estate* di Cesare Pavese, che ci pareva un cugino anziano o un fratello maggiore [...]. La nostra brigata beveva e mangiava, discuteva e camminava. Si andava anche in collina, certo. Ne facevano parte il direttore dell'edizione piemontese de *L'Unità*, Luciano Barca, e i redattori del giornale, da Diego Novelli a Nello Pacifico. Ci facevano da padri nobili Giulio Einaudi e Massimo Mila [...]. Italo Calvino era il punto di connessione mondana e generazionale, Elsa De' Giorgi la sua ninfa egeria [...]. L'architetto Berlanda e Luciano Foà ci accoglievano nel loro alloggio in collina. Ma era soprattutto coi figli dei pittori, Casorati, Menzio e Chessa, che facevamo comunella e stabilimmo un'intesa destinata a durare nel tempo.⁹

Le recensioni positive di questo nuovo modo di fare canzone, di fare spettacolo, arrivarono. Scrive Umberto Simonetta:

Il repertorio di questi "Cantacronache" è una ventata d'aria pura: cori pieni di speranze, invocazioni rabbiose, inni che contengono la suggestione e la violenza di antichi canti epici; e filastrocche sfottenti, sberleffi sarcastici, stornelli a dispetto, parabole

⁹ *Ibid.*, pp. 37-38.

polemiche: sono stati scritti da mani diverse ma in tutti si nota la stessa unità interiore.¹⁰

Maurizio Costanzo, a sua volta, ricorda così l'apparizione al Teatro dei Satiri di Roma: "Questi Cantacronache erano immobili, con facce severissime. Facevano canzoni di grande impegno. E io ero molto ammirato nel vedere Calvino che cantava proprio come Paolo Pietrangeli nei suoi concerti: uguale."¹¹

Per Calvino, il ruolo della letteratura era quello di "stare in mezzo a linguaggi diversi", e di "tenere viva la comunicazione fra essi".¹² Il suo interesse sperimentale per le altre arti si manifestò durante tutta la sua vita, per esempio con i testi inclusi nella sezione "Guardando disegni e quadri" del terzo volume delle sue opere complete; prose di teatro, sceneggiature; un mimo musicato da Berio, intitolato *Allez, hop!* che fu messo in scena nel '59. "Calvino non può rinunciare alla parola, alla sua forma scritta: nondimeno sente, in modo convergente ancor più che non parallelo, il fascino della rappresentazione e il valore dello scenografico e del mimico".¹³

Riferendosi alla propria attività di intellettuale dal Dopoguerra alla fine degli anni cinquanta, Calvino si è descritto come un intellettuale di tipo urbano in termini gramsciani, di cittadino nelle città, di intellettuale organico. "Per un certo numero di anni c'è uno che crede di lavorare alla costruzione di una società attraverso il lavoro di costruzione d'una letteratura. Col passare degli anni si accorge che la società intorno a lui (la società italiana, ma sempre vista in relazione con le trasformazioni in atto nel mondo) è qualcosa che risponde sempre meno a progetti o previsioni, qualcosa che è sempre meno padroneggiabile, che rifiuta ogni schema e ogni forma".¹⁴

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Id.*

¹² Cito dall'Introduzione di Claudio Milanini a I. Calvino *Romanzi e Racconti*, p. XXIII.

¹³ Claudio Varese, "Calvino librettista e scrittore in versi", *Sfide del Novecento. Letteratura come scelta*, p. 233.

¹⁴ I. Calvino, *Una pietra sopra*, p. VII. In questa edizione ci sono due prefazioni diverse: la prima, più densa, che Calvino decise di pubblicare sul quotidiano *La Repubblica* del 15 aprile 1980, da cui è tratta la citazione riportata sopra, ed una seconda prefazione, molto più secca, che fu quella finalmente scelta da Calvino per la prima edizione di *Una pietra sopra*. In entrambe le prefazioni Calvino si descrive come un intellettuale impegnato. A p. 4 della stessa edizione, nella seconda, brevissima prefazione, si legge: "Il personaggio che prende la parola in questo libro [...] entra in scena negli anni Cinquanta cercando di investirsi del ruolo che allora teneva. La ribalta: 'l'intellettuale impegnato'".

Nel '58-'59 ci troviamo già alla fine della sua fase neorealista in cui ben si inserisce, come contenuti e temi, l'esperienza con *Cantacronache* vissuta come un impegno politico e civile. I primi anni del Dopoguerra vedono Calvino a Torino, impegnato nel movimento operaio e come attivista del PCI, amico di Pavese e Vittorini, ben presto redattore e consulente stabile della Einaudi. La raccolta di racconti ispirati alla resistenza, *Ultimo viene il corvo*, esce nel '49; fra il '50 e il '55 progetta vari romanzi realistico-sociali: *I giovani del Po*, *Il bianco veliero*, *La collana della regina*; scrive di getto *Il visconte dimezzato*; pubblica numerosi racconti ed apologhi, non tutti in seguito inclusi nella raccolta de *I racconti*, uscita nel '58; inizia a scrivere alcuni racconti di *Marcovaldo*; scrive "La formica argentina", "La nuvola di smog", "Gli avanguardisti a Mentone"; visita l'Unione Sovietica, è *reporter* alle olimpiadi di Helsinki; nel '54 si definisce il grandioso progetto delle *Fiabe Italiane*, pubblicate nel '56, anno in cui entra in dura polemica col PCI per la gestione dell'informazione dell'occupazione dell'Ungheria.

Nel '57 dopo aver pubblicato un famoso apologo sul PCI, intitolato "La gran bonaccia delle Antille", in cui ne critica l'immobilismo, esce dal PCI. È questo l'anno in cui pubblica *Il barone rampante* e *La speculazione edilizia*. Dell'anno dopo è *Il cavaliere inesistente*: la trilogia sarà pubblicata nel 1960. Fra il '59 e il '60, grazie ad una borsa di studio della Ford Foundation, Calvino fa un viaggio di sei mesi negli USA, rimanendo affascinato da New York. Nel '61 partecipa alla prima marcia per la pace Perugia-Assisi, promossa da Aldo Capitini. Nel '66, dopo la morte di Vittorini, cambierà, come Calvino stesso scrive, il suo rapporto con l'attualità, ma la sua presa di distanza dalla politica non fu mai totale chiusura, come dimostra la partecipazione, quello stesso anno, al volume *Authors take side in Vietnam*.

Le canzoni scritte da Calvino furono, in tutto, sette. Tutte offrono un'immagine malinconica, ironica e disincantata sulla vita e sulla società. Le prime quattro furono pubblicate nella rivista *Cantacronache*: le prime tre, "Dove vola l'avvoltoio", "Canzone triste" e "Oltre il ponte", musicate da Liberovici, nel numero unico del 1958, e la quarta, "Sul verde fiume Po", una filastrocca musicata da Fiorenzo Carpi, nel numero 2 di *Cantacronache* (febbraio 1959). "Dove vola l'avvoltoio" e "Canzone triste" fanno parte anche del ciclostilato *13 canzoni 13*, distribuito durante lo spettacolo con lo stesso nome, il 3 maggio 1958 alla serata inaugurale dell'Unione Culturale di Torino. "Oltre il ponte" fu pubblicata anche in *Nuovo*

canzoniere partigiano il 6 luglio del 1958. Le edizioni delle altre tre sono molto posteriori. Di queste, "Il padrone del mondo", probabilmente del 1959 ma pubblicata solo nel 1967, è musicata ancora da Liberovici, e viene pubblicata in una raccolta di canzoni di Liberovici (*Ogni giorno tutti i giorni. 13 canzoni di Sergio Liberovici*). "Turin la nuit" è stata musicata da Piero Santi e la sua prima edizione è nel terzo volume dei *Romanzi e Racconti*, pubblicati per I Meridiani della Mondadori nel 1994. "La Tigre" fu musicata Mario Peragallo, cantata da Laura Betti e pubblicata nel 1960, in una segnatura allegata alla seconda edizione di *Giro a vuoto. Le canzoni di Laura Betti*.¹⁵

Mi occuperò solo delle prime cinque, per essere legate all'esperienza del Cantacronache.

DOVE VOLA L'AVVOLTOIO

(Testo di Italo Calvino, Musica di Sergio Liberovici)

Un giorno nel mondo finita fu l'ultima guerra,
il cupo cannone si tacque e più non sparò,
e privo del tristo suo cibo dall'arida terra,
un branco di neri avvoltoi si levò.

*Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via,
vola via dalla terra mia,
che è la terra dell'amor.*

L'avvoltoio andò dal fiume
ed il fiume disse: "No,
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.

Nella limpida corrente
ora scendon carpe e trote
non più i corpi dei soldati
che la fanno insanguinar."

*Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via...*

L'avvoltoio andò dal bosco
ed il bosco disse: "No
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.

Tra le foglie in mezzo ai rami
passan sol raggi di sole,
gli scoiattoli e le rane
non più i colpi del fucil."

*Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via...*

L'avvoltoio andò dall'eco
e anche l'eco disse "No
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.

¹⁵ I testi delle canzoni e i dati relativi a date e circostanze di pubblicazione, si riportano dall'edizione citata dei *Romanzi e Racconti* di Calvino. I testi si trovano alle pp. 637-651, e i dati editoriali alle pp. 1278-1279.

Sono canti che io porto
sono i tonfi delle zappe,
girotondi e ninnenanne,
non più il rombo del cannon."

*Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via...*

L'avvoltoio andò ai tedeschi
e i tedeschi disser: "No
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.

Non vogliam mangiar più fango,
odio e piombo nelle guerre,
pane e case in terra altrui
non vogliamo più rubar."

*Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via...*

L'avvoltoio andò alla madre
e la madre disse: "No

avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.

I miei figli li dò solo
a una bella fidanzata
che li porti nel suo letto
non li mando più a ammazzar."

*Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via...*

L'avvoltoio andò all'uranio
e l'uranio disse: "No,
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.

La mia forza nucleare
farà andare sulla Luna,
non deflagrerà infuocata
distruggendo le città."

*Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via...*

Ma chi delle guerre quel giorno aveva il rimpianto
in un luogo deserto a complotto si radunò
e vide nel cielo arrivare girando quel branco
e scendere scendere finché qualcuno gridò:

*Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via,
vola via dalla testa mia...
ma il rapace li sbranò.*

Il testo è una ballata antimilitarista, in forte relazione con un apologo apparso sul *Contemporaneo* nella rubrica "I viaggi di Gulliver".¹⁶ Sia l'apologo che la canzone sono scritte in uno stile popolare: nell'apologo si può osservare la brevità ed essenzialità della narrazione, che era ciò che Calvino apprezzava nella fiaba. In entrambi i testi la struttura si avvale di parallelismi ed anafore tipiche della filastrocca, presenti anche in un'altra canzone, "Sul verde fiume Po". Fra canzone e apologo ci sono piccole differenze di contenuto: la canzone introduce la "madre" e l'"uranio" come in-

¹⁶ Presente nel citato *Romanzi e Racconti*, pp. 985-987.

terlocutori dell'avvoltoio; invece l'apologo dà uno spazio maggiore alla conversazione degli avvoltoi (al plurale, nell'apologo) prima col generale, poi col ministro, ed alla fine con gli industriali, che nella canzone sono citati tutti insieme come "chi delle guerre quel giorno aveva il rimpianto".

La struttura è regolare, ricca di ripetizioni: un prologo, il ritornello, gruppi di due strofe di quattro versi ciascuna seguite dal ritornello, un epilogo, il ritornello finale, con un mutamento interno, "in una calcolata ricerca di risonanza per il valore del messaggio".¹⁷ La prima delle due strofe è costruita sempre nella stessa maniera: l'avvoltoio andò a A e A gli disse no; i due versi finali della prima delle due strofe sono costanti, e rappresentano una ripresa del ritornello ("avvoltoio vola via, avvoltoio vola via"). Il testo presenta numerose anafore e parallelismi tipici della costruzione popolare. Il ritornello è costruito secondo la struttura x...y/y...x/ x...z/z, con la ripetizione e anastrofe dei due elementi volare/avvoltoio ("dove vola l'avvoltoio, l'avvoltoio vola via"), l'anafora di "vola" ("vola via dalla terra mia") ed infine l'anafora di "terra" ("che è la terra dell'amor"), con alcune *variationes*.

I finali delle seconde strofe sono troncati: "insanguinar", "fucil", "cannon", "rubar", "ammazzar", o tronchi, come nell'ultima strofa, "città", che prelude alle ultime due strofe: "si levò", "spardò", "gridò" e "sbrandò", "secondo un'eredità di poesia popolare, ma anche librettistica".¹⁸ Popolare l'uso del sintagma "andare a" invece di "andare da", presente in tutto il testo.

Nel testo sono presenti anche espressioni colte, come "si tacque"; "tristo suo cibo"; "deflagrerà". Lo stile di molte delle canzoni politiche in italiano dell'inizio del '900, per esempio "Addio a Lugano", "Nostra patria è il mondo intero" (l'inno anarchico) risente di questa discontinuità dovuta alla storia stessa della lingua italiana, al suo essere, almeno fino alla metà del Novecento, irrimediabilmente "letteraria". Giovanna Marini, grande studiosa del folklore italiano, dice:

[La canzone anarchica e politica del XIX secolo] la studio e la insegno, perché è molto importante: è alla base del canto politico che è venuto dopo. Aveva testi più immediati. Chi canta: "la corona si spezzi e si franga sotto i piè" voleva dire esattamente quello... Sono canti molto eleganti, nati nei salotti, negli ambien-

¹⁷ C. Varese, *op. cit.*, p. 232.

¹⁸ *Id.*

ti intellettuali. Non sono assolutamente canti di piazza. Alcuni lo sono diventati piano piano, grazie al lavoro che hanno fatto le edizioni *Avanti!* E i Cantacronache, che per primi li hanno cantati nelle piazze, prendendoli dal mondo dorato in cui erano nati per portarli in un mondo di impegno politico reale. I canti degli anarchici sono canti da salotto.¹⁹

"Dove vola l'avvoltoio" vinse il premio Viareggio per la canzone nell'estate del 1958.

Il grande cantautore genovese Fabrizio De André, scomparso nel 1998, cita "L'avvoltoio" in uno dei suoi primi inni pacifisti ed antimilitaristi, "La guerra di Piero", il cui *incipit* recita: "Lungo le sponde del mio torrente / voglio che scendano i lucci argentati / non più i cadaveri dei soldati / portati in braccio dalla corrente".²⁰

OLTRE IL PONTE

(Testo di Italo Calvino, musica di Sergio Liberovici)

O ragazza dalle guance di pesca
o ragazza dalle guance d'aurora
io spero che a narrarti riesca
la mia vita all'età che tu hai ora.

Coprifuoco, la truppa tedesca
la città dominava, siam pronti:
chi non vuole chinare la testa
con noi prenda la strada dei monti.

*Avevamo vent'anni e oltre il ponte
oltre il ponte ch'è in mano nemica
vedevam l'altra riva, la vita
tutto il bene del mondo oltre il ponte.*

*Tutto il male avevamo di fronte
tutto il bene avevamo nel cuore
a vent'anni la vita è oltre il ponte
oltre il fuoco comincia l'amore.*

Silenziosa sugli aghi di pino
su spinosi ricci di castagna
una squadra nel buio mattino
discendeva l'oscura montagna.

¹⁹ Citata in G. Straniero, M. Barletta, *op. cit.*, p. 97.

²⁰ Edita per la prima volta nel Long Playing *Tutto Fabrizio de André*, 1966, Karim, KLP 13.

La speranza era nostra compagna
a assaltar caposaldi nemici
conquistandoci l'armi in battaglia
scalzi e laceri eppure felici.

*Avevamo vent'anni e oltre il ponte
oltre il ponte ch'è in mano nemica...*

Non è detto che fossimo santi
l'eroismo non è sovrumano
corri, abbassati, dà i corri avanti!
ogni passo che fai non è vano.

Vedevamo a portata di mano
oltre il tronco il cespuglio il canneto
l'avvenire di un giorno più umano
e più giusto più libero e lieto.

*Avevamo vent'anni e oltre il ponte
oltre il ponte ch'è in mano nemica...*

Ormai tutti han famiglia hanno figli
che non sanno la storia di ieri
io son solo e passeggio fra i tigli
con te cara che allora non c'eri.

E vorrei che quei nostri pensieri
quelle nostre speranze di allora
rivivessero in quel che tu spero
o ragazza color dell'aurora.

*Avevamo vent'anni e oltre il ponte
oltre il ponte ch'è in mano nemica...*

Publicato contemporaneamente in *Nuovo canzoniere partigiano* e in *Cantacronache* nel 1958, e ripubblicato da *Cantacronache* nel '59, questo testo ricorda la guerra partigiana i cui temi sono molto presenti nel primo periodo di Calvino. Il punto nodale della canzone è proprio quello della memoria storica, della difficoltà di tramandare quell'esperienza che fu fondante per molti intellettuali, e della necessità di mantenerne vivo lo spirito, non solo il ricordo. Il ritornello (di due strofe, inusualmente lungo) è elegiaco, con una forte polarizzazione di termini: *tutto il bene / tutto il male; l'altra rivalla vita; l'amore/il fuoco*. Le strofe, quartine di decasillabi a rima ora baciata ora alterna, riuniti in coppie, con una rima che si ripete e l'altra che cambia (e la rima ripetuta a volte cambia di posi-

zione, dai versi pari ai dispari), sono invece narrativo-descrittive, e cercano di rendere l'esperienza della guerra partigiana attraverso immagini e sentimenti. Si traccia un bilancio della Resistenza: "non è detto che fossimo santi / l'eroismo non è sovraumano", si spiegano le motivazioni, le finalità ideali dell'azione come qualcosa di concreto e prossimo: "Vedevamo a portata di mano... / l'avvenire di un giorno più umano / e più giusto, più libero e lieto". Nelle strofe conclusive, si nota la malinconia di chi nel presente rivive da solo ("io son solo e passeggio fra i tigli") le emozioni e le passioni di quel tempo, la delusione per la mancanza di memoria storica delle nuove generazioni, il desiderio e la difficoltà dell'autore di trasmettere il senso di quella ribellione e le speranze che l'accompagnavano, ma anche la speranza, la possibilità di poterlo condividere con la giovane che gli sta accanto. Il ritornello "si ripercuote ogni volta dentro la stanza successiva per accentuare il nesso tra l'azione partigiana di allora e il motico della speranza di allora e di oggi".²¹

La lingua è colloquiale senza essere popolaristica, piana, un parlato in prima persona plurale, con un anacoluto nella seconda strofa, spezzoni di dialogo concitato ("corri, abbassati, dà i corri avanti! ogni passo che fai non è vano") nella sesta.

Da notare, l'apostrofe lirica alla "ragazza dalle guance di pesca", "dalle guance di aurora", "color dell'aurora", che appare all'inizio ed alla fine innalzando bruscamente il registro del testo, ricordandoci che si tratta anche di una poesia d'amore. Varese osserva che il tema della memoria entra nella poesia d'amore: il messaggio "muove dalla solitudine della memoria verso una rinnovata e individualizzata consonanza, quello della ragazza che ascolta".²²

CANZONE TRISTE

(Testo di Italo Calvino, musica di Sergio Liberovici)

Erano sposi. Lei s'alzava all'alba
Prendeva il tram, correva al suo lavoro.
Lui aveva il turno che finisce all'alba,
Entrava in letto e lei n'era già fuori.

*Soltanto un bacio in fretta posso darti;
Bere un caffè tenendoti per mano.*

²¹ C. Varese, *op. cit.*, p. 231.

²² *Ibid.*, pp. 231-232.

*Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.*

Dopo il lavoro lei faceva la spesa
—buio era già— le scale risaliva.
Lui era in cucina con la stufa accesa,
Fanno la cena e poi già lui partiva.

*Soltanto un bacio in fretta posso darti;
Bere un caffè tenendoti per mano..*

Mattina e sera i tram degli operai
Portano gente dagli sguardi tetri;
Di fissar la nebbia non si stancan mai
cercando invano il sol, fuori dai vetri.

*Soltanto un bacio in fretta posso darti;
Bere un caffè tenendoti per mano..*

Publicata in *13 canzoni 13*, questa struggente ballata è in relazione con “L’avventura di due sposi” (pubblicato nei *Racconti*, 1958) ed anche con un testo inedito: “Gli orari che non combinano”. Se le prime due strofe parlano di una lei e un lui, non nominati, uguali a molti, che vivono la perenne assenza dell’altro, l’ultima è la rappresentazione lirica della sofferenza collettiva di tutti gli operai che, immersi in una vita sempre ugualmente grigia, trovano comunque la forza di cercare il sole oltre la nebbia, anche se invano, fissando i loro sguardi tetri oltre il finestrino del tram che li porta al lavoro. Come nel racconto, anche nella canzone il tono lirico utilizzato per rappresentare un tema quotidiano con la sua piccolezza e semplicità, crea “un’accezione di pathos quotidiano assunto in una realtà straniata”.²³

Il racconto venne realizzato per il cinema da Monicelli, con la sceneggiatura dello stesso Calvino e di Giovanni Arpino; occupava il primo posto nel film a episodi *Boccaccio 70* con il titolo “Renzo e Luciana”, ed era interpretato da Marisa Solinas (Luciana) e Germano Giglioli (Renzo). Sfortunatamente, per l’edizione internazionale, che richiedeva tempi più corti (il film durava più di 3 ore), l’episodio venne sacrificato, per mantenere solo quelli di De Sica, Visconti, Fellini, e il film che ebbe grandissimo successo nel mondo, circolò senza questa squisita e delicata storia calviniana, che fu vista solo in Italia, e solo nei primi tempi di programmazione.

²³ *Ibid.*, p. 233.

SUL VERDE FIUME PO

(Testo di Italo Calvino, musica di Fiorenzo Carpi)

*Eravamo in sette in sette,
a pescar sul fiume Po,
sette tutti felici,
e gli altri non lo so.*

Senza auto, senza moto,
senza radio, senza foto.

*Eravamo in sette, in sette,
là sul verde fiume Po,
quel che era mio era anche tuo
e nessuno diceva di no.*

Il primo pescò un pesce d’oro,
Con un diamante in bocca.
“Come splende! È a me che tocca!”
E un nababbo diventò.

*Eravamo in sette in sette,
a pescar sul fiume Po,
sei tutti felici,
e l’altro non lo so.*

Senza auto, senza moto,
senza radio, senza foto,
senza frigo, senza termo,
senza video, né schermo.

*Eravamo in sei in sei,
là sul verde fiume Po,
quel che era mio era anche tuo,
uno solo diceva di no.*

Il secondo pescò un pesce grigio,
Con uno zampillo in bocca.
“È petrolio! È a me che tocca!”
Miliardario diventò.

*Eravamo in sette in sette
a pescar sul fiume Po,
cinque tutti felici,
e gli altri due non lo so.*

Senza auto, senza moto,
senza radio, senza foto,
senza frigo, senza termo,
senza video né schermo,
senza luce, senza gasse,
senza debiti né tasse,

*Eravamo in cinque in cinque,
là sul verde fiume Po,
quel che era mio era anche tuo,
gli altri due dicevano di no.*

Il terzo pescò un pesce rosso,
Con un cannone in bocca.
“Pronti! Fuoco! È a me che tocca!”
E divenne general.

*Eravamo in sette in sette
a pescar sul fiume Po,
quattro tutti felici
e gli altri tre non lo so.*

Senza auto, senza moto,
senza radio, senza foto,
senza frigo, senza termo,
senza video né schermo,
senza luce, senza gasse,
senza debiti né tasse,
senza ville né piscine,
senza zie, senza cugine.

*Eravamo in quattro, in quattro,
là sul verde fiume Po,
quel che era mio era anche tuo,
gli altri tre dicono di no.*

Il quarto pescò un pesce verde,
Con un pallone in bocca.
“Forza! Il goal è a me che tocca!”
Centravanti diventò.

*Eravamo in sette in sette
a pescar sul fiume Po,
eravamo in tre felici,
gli altri quattro non lo so.*

Senza auto, senza moto,
senza radio, senza foto,
senza frigo, senza termo,
senza video né schermo,
senza luce, senza gasse,
senza debiti né tasse,
senza ville né piscine,
senza zie, senza cugine,
senza moglie, senza piatti,
senza rate, senza gatti.

*Eravamo in tre, in tre,
là sul verde fiume Po,
quel che era mio era anche tuo,
gli altri quattro dicono no.*

Il quinto pescò un pesce bianco,
Con una poltrona in bocca.
"Vado a Roma! È a me che tocca!"
E ministro diventò.

*Eravamo in sette in sette
a pescar sul fiume Po,
eravamo in due felici,
gli altri cinque non lo so.*

Senza auto, senza moto,
senza radio, senza foto,
senza frigo, senza termo,
senza video né schermo,
senza luce, senza gasse,

Una ballata politico-ecologica in cui i sette amici dell'inizio della storia diminuiscono uno alla volta allettati dai diamanti, dal petrolio, dalle armi, dallo *show business* (simboleggiato dal pallone) dalla carriera politica, dal matrimonio con una splendida bionda. Alla fine il protagonista rimane solo ("ero il solo ad esser felice / e gli altri sei non so"). Il linguaggio è semplice, con elementi colloquiali ("è a me che tocca!"); la struttura è quella tipica della filastrocca popolare di tutti i paesi, interamente basata sull'anafora, sul parallelismo e sull'enumerazione, con la *variatio* necessaria alla

senza debiti né tasse,
senza ville né piscine,
senza zie, senza cugine,
senza moglie, senza piatti,
senza rate, senza gatti,
senza scarpe, senza calze,
senza perle, vere o false.

*Eravamo in due, in due,
là sul verde fiume Po,
quel che era mio era anche tuo,
gli altri cinque dicono no.*

Il sesto pescò un pesce rosa,
con una bionda in bocca.
"La sua mano è a me che tocca!"
Le diè un bacio e la sposò.

*Eravamo in sette in sette
a pescar sul fiume Po,
ero il solo ad esser felice,
e gli altri sei non so.*

Senza moglie, senza piatti,
senza rate, senza gatti,
senza inchino né comando,
senza dove e senza quando,
senza scarpe e senza ombrello,
senza questo e senza quello,
senza il bello e senza il brutto,
senza niente e senza tutto,
eravamo in uno, in uno,
là sul verde fiume Po,
quel che è mio potete prenderlo,
gli altri sei dicono di no.

narrazione e l'uso del passato remoto, molto adatto alla rima. "Una forma di tempi successivi, cadenzati da *eravamo* e *senza*, sorregge tutto il procedimento. I sette personaggi escono di scena uno ad ogni stanza, sino al bisticcio finale del singolare col plurale: "eravamo in uno in uno".²⁴

Il motivo dell'enumerazione progressiva, in aumento o diminuzione, si trova nelle canzoni e filastrocche di tutti i paesi. Si pensi alla filastrocca spagnola: "Un elefante se columpiava / sobre la tela de una araña...", o a canzoni popolari come "Alla fiera dell'Est / per due soldi / un topolino mio padre comprò". *L'incipit* potrebbe anche riecheggiare la famosissima canzone della prima Guerra Mondiale "La tradotta": "Siam partiti, siam partiti in ventinove / Ora in sette siam tornati qua / e gli altri ventidue, son sepolti tutti a San Donà".

Sull'uso della simbologia nella canzone (per ogni strofa un pesce di colore diverso con qualcosa in bocca), cito Giovanna Marini: "Ma i testi, nella tradizione orale, non sono tanto semplici come appaiono. In queste ballate compare sempre una simbologia, un riferimento ad altre cose [...] dei termini particolari, delle immagini [...] e capisci che sono sovrapposizioni di allusioni che servono, magari, a nascondere qualcosa, come ad esempio la propria vera fede".²⁵

IL PADRONE DEL MONDO

(Testo di Italo Calvino, musica di Sergio Liberovici)

Sono io
il ciclista che passa per strada al mattino sul presto cantando
mentre voi vi girate nel letto destati al penultimo sonno
quel canto che non fate in tempo a sentire e si perde
e non siete riusciti a capire se canto per gioia o per rabbia:

*Io sono il padrone del mondo –ah– il padrone.
E basta che alzi una leva e vi spengo la luna.
Ridò il fuoco al sole buttandoci dentro –ah– il carbone
So leggere le stelle e c'è scritto –ahahah.*

²⁴ Citata da C. Varese, *op. cit.*, p. 232. A proposito di questa canzone, Varese osserva anche che la stessa struttura, fatta da personaggi diversi ma accomunati in un inizio uguale per tutti, è presente anche ne *Lo spaventapasseri*, balletto in un atto di Sergio Liberovici, da un'idea di Italo Calvino.

²⁵ G. Straniero, M. Barletta, *op. cit.*, p. 97.

Sono io
il ciclista che grida correndo alla donna che passa e non guarda
"Bella la bruna!" e le strappa un'occhiata che dura soltanto
un secondo
ma in quell'attimo è come essa fosse più mia che di tutti voialtri
e continuo la strada inghiottendo aria gelida e canto tossendo:

*Io sono il padrone del mondo —ah— il padrone.
E basta che alzi una leva e vi spengo la luna...*

Sono io
che disturbo il riposo di voi che tenete in mano i comandi
del potere o magari soltanto vi fate illusioni di tenerli
e vi dite: "Ma questa canzone è l'annuncio che non conteremo
più niente
od invece è qualcuno che vuol canzonare se stesso cantando?"

*Io sono il padrone del mondo —ah— il padrone.
E basta che alzi una leva e vi spengo la luna...*

Questa canzone ha un tono di sfida amaro e scanzonato, anarchico, ironico e a tratti minaccioso. "Il ritmo mimico-verbale si viene configurando nella calcolata scansione delle cesure funzionalmente interne ad ogni verso".²⁶ Anche in questa canzone, come in molte delle precedenti, si osserva l'irruzione del parlato ("Bella la bruna!" "ahahahahah"). La contrapposizione forte nel testo è fra "io" (in anafora nell'*incipit* di ogni strofa: "Sono io") e "voi", o, meglio ancora, "voialtri". L'io narrante si presenta come un ciclista che corre per la città quando gli altri dormono e li desta, disturba il loro sonno, grida dietro alle donne, canta e ride nonostante la tosse e l'aria gelida. Corre in bicicletta cantando ma gli altri non capiscono il suo canto, perché gli altri sono coloro che tengono in mano i comandi, o magari solo si illudono di tenerli, e da quel canto, da quella risata, si sentono minacciati. Il ciclista che sfida col suo canto e con la sua risata il mondo intero se ne sente il padrone, onnipotente come un dio che può spegnere la luna, accendere il sole come un fuochista e leggere nelle stelle la sua propria risata, una risata ambigua, autoironica, per "canzonare se stesso cantando", ma anche destabilizzante, simile a quella dello slogan del maggio francese '68 "Una risata vi seppellirà".

²⁶ *Ibid.*, p. 233.

Conclusione

L'esperienza di Calvino con *Cantacronache* è intimamente legata alla sua fase di intellettuale organico, a una ben precisa stagione della sua carriera di scrittore caratterizzata dai testi sulla Resistenza e dai *Racconti*, ma anche dall'edizione delle *Fiabe italiane* e dalle riflessioni teoriche sulla struttura ed il linguaggio della letteratura orale.²⁷ A conclusione della sua fase neorealista, da lui stesso identificata più volte con il 1959,²⁸ Calvino decide di misurarsi con il genere della canzone come tentativo di cercare di incidere nella società di colui che "crede di lavorare alla costruzione di una società attraverso il lavoro di costruzione di una letteratura",²⁹ ma

Col passare degli anni [lo scrittore] s'accorge che la società intorno a lui (la società italiana, ma sempre vista in relazione con le trasformazioni in atto nel mondo) è qualcosa che risponde sempre meno a progetti o previsioni, qualcosa che è sempre meno padroneggiabile, che rifiuta ogni schema e ogni forma. E la letteratura è anch'essa refrattaria a ogni progettazione, non si lascia contenere in nessun discorso. Per un po' il protagonista del libro cerca di tener dietro alla complessità crescente architettando formule sempre più dettagliate e spostando i fronti d'attacco; poi a poco a poco capisce che è il suo atteggiamento di fondo che non regge più.³⁰

Se "Sul verde fiume Po" è costruita interamente come una filastrocca popolare, "Dove vola l'avvoltoio" ed "Oltre il ponte" si svolgono "secondo il principio della ripetizione quale unità di ritmo semantico e di ritmo musicale"³¹, riprendendo elementi della filastrocca e della ballata popolari, e configurandosi quindi come ballate moderne; "Canzone triste" e "Il padrone del mondo" sono decisamente svincolate dalla tradizione della canzone popolare italiana e legate invece agli stilemi della *chanson* francese di Brassens e Brel. Dal punto di vista tematico sono affini alla quotidianità reale ed insieme magica e straniata dei *Racconti*, in cui la relazione fra il

²⁷ Nella raccolta di saggi calviniani curati da Mario Lavagetto *Sulla fiaba*, è contenuto, fra gli altri, il saggio "Le fiabe italiane" del 1956.

²⁸ I. Calvino, "Introduzione" a *Una pietra sopra*, p. VIII.

²⁹ *Ibid.*, p. VII.

³⁰ *Id.*

³¹ C. Varese, *op. cit.*, p. 232.

quotidiano dei temi e una scrittura lirica, poetica, la rappresentazione di una realtà lirica straniata.³²

Anche l'esperienza di *Cantacronache* così com'era stata concepita si esaurisce nel giro di pochi anni: fra il 1962 ed il '63, *Cantacronache* si scioglie, e molti dei suoi membri confluiscono nel Nuovo Canzoniere Italiano, con sede a Milano, dove Gianni Bosio e Roberto Leydi lavorano al recupero della canzone popolare. Cresceranno gli scambi con altri scrittori contemporanei, con registi cinematografici e teatrali, e le polemiche già scatenate da *Cantacronache* diventeranno sempre più forti: negli anni della Guerra Fredda in cui il governo DC è impegnato a consolidare con qualsiasi mezzo l'alleanza dell'Italia con gli USA, il recupero della memoria storica della Resistenza costituiva di per sé una insostenibile provocazione. Lo spettacolo *Bella ciao*, presentato al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1964, scatenò un putiferio in sala per la scelta di canzoni di taglio fortemente antimilitarista. Michele Straniero continuerà ad avere un ruolo fondamentale nella ricerca etnomusicologica, in particolare nel canto politico, pubblicando raccolte come i *Canti della Resistenza europea*, le *Canzoni della nuova Resistenza spagnola*, i *Cento canti politici e sociali*, i *Canti della Grande Guerra*, ma anche canzoni fasciste, per esempio quelle dell'avventura coloniale italiana. Questi repertori li ha raccolti, registrati, trascritti, commentati e spesso cantati in concerti e incisi in dischi. Fu uno dei primi premi Tenco, come operatore nel campo della cultura musicale, e fondatore di riviste come *La musica popolare*, nel cui comitato di redazione si trovavano musicisti e musicologi come Giorgio Gaslini, Sergio Liberovici, Luigi Lombardi-Satriani, Piero Santi. Ha collaborato alla fondazione, a Torino, del CREL (Centro Regionale Etnografico Linguistico), che si sta occupando di trasportare in supporto digitale parecchi archivi sonori.

La lezione di Straniero rimane insostituibile anche, e soprattutto, nella ricerca del senso del recupero dei modi del canto popolare, della relazione fra cantore e pubblico nella musica popolare, una riflessione sulla funzione della musica popolare, sul suo ruolo nella società moderna. Ciò rappresenta una lezione importante per i moderni autori di musica di consumo. Non c'è autore o esecutore

³² A questo proposito, C. Varese cita a p. 233 la prefazione di Calvino a *Marcovaldo*: "A contrasto con la semplicità quasi infantile della trama d'ogni novella, l'impostazione stilistica è basata su un tono poetico-rarefatto, quasi prezioso [...] e il contrappunto prosastico-ironico della vita urbana contemporanea, delle piccole e grandi miserie della vita".

italiano di canzone impegnata o d'autore – e non solo di questa – che non riconosca il ruolo e la lezione di Straniero, come si può vedere dalle numerose interviste raccolte da Straniero e Barletta ad interpreti e autori della canzone italiana, da Domenico Modugno a Enzo Jannacci, da Claudio Lolli a Teresa de Sio, sino ad arrivare a Luca "Zulu" Persico, cantante del gruppo torinese *folk-rock* Mau Mau, che ai tempi del *Cantacronache* non era ancora nato. Come disse Umberto Eco il 9 febbraio 2001, durante una cerimonia in ricordo di Michele Straniero:

Se non ci fossero stati i *Cantacronache*, e quindi se non ci fosse stata l'azione poi prolungata da Straniero, la storia della canzone italiana sarebbe stata diversa. Michele non diventò famoso come De André o Guccini, ma dietro questa rivoluzione c'è l'opera sua. Questo vorrei ricordare.³³

Bibliografia

- CALVINO, Italo, *Marcovaldo*. Torino, Einaudi, 1966.
 CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*. Torino, Einaudi, 1980.
 CALVINO, Italo, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto. Torino, Einaudi, 1988.
 CALVINO, Italo, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione, Romanzi e Racconti*. Vol. III. a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milano, Mondadori, 1994.
Giro a vuoto. Le canzoni di Laura Betti. Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1960.
 JONA, Emilio, Michele L. STRANIERO, *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni '50*. Torino, Paravia, 1996.
Ogni giorno tutti i giorni. 13 canzoni di Sergio Liberovici. Milano, Edizioni del Gallo, 1967.
 STRANIERO, Giovanni, MAURO BARLETTA, *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*. Torino, Lindau, 2003.
 VARESE, Claudio. "Calvino librettista e scrittore in versi", *Sfide del Novecento. Letteratura come scelta*. Firenze, Le Lettere, 1992.

³³ G. Straniero, M. Barletta. *op. cit.*, p. 13.

Bibliografia informatica

AMODEI, Fausto, "Per Michele Straniero, profeta della canzone popolare", *Gli argomenti umani*, dicembre 2000. (<http://lists.autistici.org/message/20060419.215247.457370d3.en.html>)

Calvino e il Barocco

JON R. SNYDER

University of California, Santa Barbara

Fin dai primi anni della sua carriera, Italo Calvino ha un rapporto complesso e critico con la letteratura barocca italiana. Appassionato lettore e narratore dell'illuminismo, con cui condivide delle affinità estetiche e ideologiche (basta pensare, ad esempio, all'indimenticabile *Barone rampante*), Calvino non sembra certo proponibile come scrittore "neobarocco", tanto meno come intellettualmente incline alle contorsioni e alle estasi innumerevoli dell'arte barocca.¹ Eppure una delle grandi riscoperte storiche del Novecento è la cultura artistica del Seicento, dopo secoli di trascuratezza – e Calvino non è estraneo a quasi nessuno dei tanti fermenti culturali della propria epoca. Si verifica infatti un'evoluzione nel suo pensiero sul Barocco nell'arco dei trent'anni che separano le *Fiabe italiane* dalle *Lezioni americane* (pubblicate poco dopo la morte prematura dell'autore). Mi occuperò brevemente in questa sede di tre testi calviniani che vertono sulla questione del Barocco: l'"Introduzione" alle *Fiabe italiane* (1956), la prefazione al *Pentamerone* di Basile (1974), e la lezione americana sulla "Rapidità" (1985).² Prima di passare in rassegna questi tre scritti, vorrei esaminare da una distanza più ravvicinata la questione del rapporto tra Seicento e Novecento, la quale esercita un fascino innegabile per alcuni protagonisti del pensiero novecentesco, da Benedetto Croce e Walter Benjamin a Calvino stesso.

Oggi ci sono più modi, troppo spesso mescolati alla rinfusa, di intendere il sostantivo o l'aggettivo "barocco" (con o senza la B maiuscola). Prendiamo a mo' di esempio la frase "è una casa barocca", che può esprimere, a seconda del contesto, almeno quattro nozioni differenti. In primo luogo, può designare l'epoca di provenienza: "è una casa la cui costruzione risale al diciassettesimo secolo".

¹ Cfr. Simonetta Chessa Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*.

² Italo Calvino, "Introduzione", *Fiabe italiane*, vol. I, pp. vii-liv; "La mappa delle metafore (Il *Pentamerone* di G. B. Basile)", *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, vol. II, pp. 1585-1600; "Rapidità", *Lezioni americane, ibid.*, vol. I, pp. 656-676.

In seconda battuta la stessa frase può alludere allo stile architettonico della casa: “è una casa che dimostra certi tratti formali o estetici corrispondenti all’architettura domestica secentesca”. Inoltre queste quattro parole possono rimandare a un certo gusto per l’ornamentazione eccessiva o estremamente elaborata: “è una casa il cui stile è trasgressivo, ai limiti del buon gusto e forse oltre, nella sua mancanza di rispetto per la proporzione e per il decoro”. Infine la frase può essere interpretata come un’espressione di biasimo: “è una casa che non merita la nostra stima appunto perché rischia di infrangere le regole del gusto con il suo *look* esageratamente e vistosamente ornamentale”. Bisogna dunque tener conto di questa confusione semantica quando si parla del fenomeno barocco.

Scartando subito le ultime due delle sopradette nozioni, che non hanno nulla da offrire alla presente indagine, vorrei soffermarmi invece sulla questione del rapporto tra epoca e stile. Il “Barocco” può essere interpretato come riferimento metonimico a un determinato periodo storico –il Seicento– e a tutto quello che indiscriminatamente appartiene ad esso, dall’arte alla politica, dalla società alla scienza: in quest’ottica, Caravaggio, Poussin, Zurbarán e Vermeer sarebbero pittori barocchi, come Galileo, Leibniz e Gracián sarebbero pensatori barocchi (nella stessa vena si parla di “secentismo” come se fosse tutto il secolo a condividere i valori del movimento culturale barocco). Tale approccio sembra troppo generico per essere d’aiuto in questo contesto. D’altro canto si può restringere lo stesso termine a un ben definito movimento culturale che ha luogo nel Seicento, senza coinvolgere tutti i settori della civiltà secentesca: in questo senso ristretto, il Barocco appare come fenomeno a sé, distinto (se non autonomo) da tutte le altre correnti artistiche dell’epoca, un unico filone culturale in cui i grandi temi di questo movimento innovatore si dispiegano. Se Calvino esita, come vedremo in seguito, tra questa due alternative nell’uso del termine “Barocco”, non è l’unico a farlo.

Paradigmatica del difficile destino del Barocco nel Novecento è la sorte dello studio moderno più originale ad esso dedicato, l’*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1927) del critico tedesco Walter Benjamin.³ L’opera di Benjamin sul dramma barocco, originariamente presentata come tesi di abilitazione all’Università di Francoforte, viene respinta dalla facoltà, pregiudicando la carriera universitaria dell’autore. Il libro esce a Berlino un paio di anni più

³ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*.

tardi in una versione estremamente impoverita, e non viene recensito da nessuna rivista di storia letteraria. Qualche anno dopo il suicidio dell’autore, il manoscritto originale è distrutto nell’incendio dell’archivio dell’editore Rowohlt. Il libro –soprattutto l’ermetica “Premessa gnoseologica”– è non solo tra le opere più difficili di Benjamin, ma di tutta la critica novecentesca, per via di un linguaggio enigmatico che sembra rasentare l’incomprensibilità. *L’origine del dramma barocco tedesco* costituisce tuttavia una pietra miliare del ripensamento del Barocco nel ventesimo secolo, lasciando un segno nella riflessione calviniana sul tema. Lo studioso tedesco sostiene nella premessa che il Barocco è contrassegnato da “un incontenibile volere artistico”, per cui la produzione di capolavori assoluti importa meno della passione per le forme dell’arte.⁴ Per “clamorose analogie con la presente situazione” delle avanguardie artistiche del primo Novecento, soprattutto l’espressionismo, continua Benjamin, “l’attualità del Barocco” si impone con “veemenza”, proponendo un modello di “ricerca di uno stile estremamente elaborato nel linguaggio, di uno stile atto a farlo apparire all’altezza del tumulto degli eventi del mondo”. *Le Troiane* di Werfel (1915) inaugura la stagione del dramma espressionista, così come “non a caso” è l’omonimo dramma di Opitz a dare il via alla stagione del dramma barocco in Germania nel Seicento.⁵

Il critico tedesco delinea inoltre una serie di paralleli estetici tra Seicento e Novecento, che vanno dalla “ricerca di un nuovo pathos” al tentativo di “impadronirsi in modo personale della forza più intima dell’immagine, quella da cui procede una precisa e tuttavia sfumata metaforicità del linguaggio”. Il presente si “rispecchia” nel passato, insomma, “fin dentro i particolari dell’esercizio artistico”, permettendoci di cogliere la modernità dell’arte barocca. L’enucleazione di tendenze analoghe tra barocchi e moderni culmina nel monito che Benjamin rivolge a questi ultimi: in un’epoca in cui si frantumano tutti i *grands récits* ideologici e culturali, anche loro rischiano di cadere “nelle spaventose voragini dello stato d’animo barocco”, lacerato dalla consapevolezza di essere “concepito fin dall’inizio come rovina, come frammento” anziché come unità intellettuale. L’arte barocca conosce e riconosce soltanto “le macerie delle grandi costruzioni” culturali ormai cadute in rovina, precipitate e disperse “come un angelo negli abissi”. Questa caducità è paradoss-

⁴ *Ibid.*, pp. 38-41.

⁵ Cfr. Cesare Cases, “Walter Benjamin: il dramma barocco tedesco”, in W. Benjamin, *op. cit.*, pagine non numerate.

salmente "l'immagine del bello", secondo Benjamin, per il Barocco e quindi anche per la modernità.⁶ Basta disfarsi completamente della nozione della compiutezza e della perfezione delle forme artistiche e degli ideali culturali: bisogna avere il coraggio di abbracciare le voragini e gli abissi di una cultura priva di qualsiasi *Grund* o fondamento permanente, in cui l'arte si costituisce piuttosto attraverso una semiosi illimitata che genera un gioco apparentemente infinito di immagini, di parole, e di segni, alla ricerca di incroci sorprendenti e di sovrapposizioni inattese che non rimandano a una simmetria unitaria preesistente. Nel Barocco tutto fa riferimento, in modo inesauribile e irrefrenabile, ad altri significati o ad altre figure: in altre parole, tutto diventa metafora.⁷

Con la svolta del suo pensiero nei primi anni sessanta, Calvino prenderà una posizione molto vicina al presupposto di Benjamin sull'essenziale modernità del Barocco. Alcune delle tematiche elencate dal critico tedesco – l'incontenibile volere artistico, la forza dell'immagine, la metaforicità del linguaggio, la disgregazione delle verità culturali e la ricerca di una bellezza evanescente – saranno al centro delle indagini di Calvino sul Barocco. Lo scrittore ligure riconosce che nell'abbandono del modello classicista secondo cui l'arte deve imitare la natura, e nella coscienza di aver subito una metamorfosi rispetto ai valori del Rinascimento, i barocchi intraprendono il loro difficile cammino su uno dei sentieri della modernità che sempre si biforcano (e che non tutto il Seicento è disposto a seguire). Dopo qualche esitazione iniziale, Calvino si mette in cammino con essi.

Uno dei libri più straordinari del Novecento italiano è la raccolta di *Fiabe italiane* redatte e riscritte da Calvino negli anni '50. Calvino non smette mai, nei suoi quarant'anni di attività letteraria, di riflettere sulla fiaba, e gli elementi fiabeschi nei suoi romanzi e racconti sono ben noti, dal *Sentiero dei nidi di ragno* in poi.⁸ Nell'introduzione alla fortunata raccolta, Calvino osserva che "i grandi libri di fiabe italiani, si sa, sono nati in anticipo sugli altri".⁹ Dopo le

⁶ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 257. L'opera d'arte si esprime in una "costellazione" di frammenti che rivela nell'interpretazione l'"Idea" dell'opera, un'unità paradossale in cui tutti gli elementi contrastanti, "il conflitto di forze" (p. 40), rimangono attivi e non sintetizzabili, costituendo un insieme di distanze. Cfr. Svend Erik Larsen, "Benjamin: A Literary Critic?", *New Literary History*, vol. 29, No. 1 (1998), pp. 135-151.

⁷ Benjamin preferisce parlare di "allegoria" anziché di "metafora", ma c'è una certa convergenza tra questi due termini critici nella sua opera.

⁸ Cfr. Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, pp. 201-207.

⁹ I. Calvino, "Introduzione" a G. B. Basile, *Pentamerone*, p. vii.

primissime esperienze delle *Piacevoli notti* di Straparola a metà del secolo sedicesimo, appare nel Seicento la grandissima raccolta di fiabe di Basile, il *Pentamerone* o *Lo cunto de li cunti* (1634-1636), scritta in dialetto napoletano e in piena stagione barocca. In questo libro di un'inventività inesauribile, Basile fonda un nuovo genere letterario europeo, ovvero la fiaba letteraria, con i prototipi di quasi tutti i personaggi principali tuttavia identificati con essa, da Capucetto Rosso a Cenerentola al Gatto con gli stivali. La moda della fiaba letteraria viene ripresa in terra di Francia dalla seconda metà del diciassettesimo secolo in poi, e molti scrittori francesi rielaborano i modelli narrativi e i personaggi fiabeschi di Basile, aggiornandoli e trasformandoli per un pubblico colto ma non (solo) cortigiano. Riscoperto, tradotto in italiano e ripubblicato da Benedetto Croce nel Novecento, *Lo cunto de li cunti* si impone come un capolavoro assoluto della prosa barocca.

Nell'introduzione del 1956 Calvino non riconosce però il valore letterario dell'opera di Basile, in quanto prodotta nell'ambiente cortigiano napoletano: la distanza tra *Lo cunto de li cunti* e le fiabe popolari, autentica espressione del volgo, è per Calvino (ancora militante del PCI) incolmabile. Il povero Basile viene liquidato, un po' brutalmente, come "un deforme Shakespeare partenopeo ossessionato da un fascino dell'orrido per cui non ci sono orchi né streghe che bastino". Calvino condanna inoltre lo scrittore barocco senza mezzi termini in quanto dimostra soltanto "un gusto dell'immagine lambiccata e grottesca in cui il sublime si mischia col volgare e il sozzo" (*id.*). La poetica anticlassicista del narratore barocco sembra quasi completamente aliena allo scrittore moderno, il quale ne prende le dovute distanze: tra gli elementi di questa poetica spiccano il fascino di Basile per tutto quello che è indecoroso e che rompe con gli schemi estetici classicizzanti dell'armonia e della proporzione, nonché l'accoglimento caloroso concesso dal testo di Basile all'esagerazione, all'amplificazione, alle metafore più inattese, e ai cataloghi pressoché infiniti. Inoltre l'entusiasmo dello scrittore secentesco per l'interpenetrazione di registri stilistici, in cui gli elementi "alti" e "bassi", il "sublime" e il "sozzo", si sovrappongono spesso e volentieri, sembra addirittura infastidire Calvino, il quale in questa fase della sua carriera crede ancora nella chimera di una letteratura autenticamente popolare, non contaminata dalla cultura dominante. Come lo è per Croce, la cui influenza pesa nel bene e nel male sulla generazione postbellica, per Calvino nel 1956 il Barocco (inteso come epoca intera e non come singolare corrente culturale)

è da biasimare e da evitare in quanto semplicemente “brutto” e retrogrado —e la prosa ibrida e conturbante di Basile, intrisa di figure, ne è esemplare.

La prefazione di Calvino al *Cunto de li cunti* di Basile, intitolata “La mappa delle metafore”, viene pubblicata diciotto anni più tardi (1974). Nel frattempo Calvino, ormai un raffinato conoscitore della semiotica e della psicanalisi (e forse anche del libro di Benjamin, uscito in italiano per la prima volta nel 1971), subisce una metamorfosi critica nei riguardi del Barocco. In questa prefazione egli sospende il suo giudizio negativo dell'estetica di Basile, cercando di capire piuttosto come funzionano le metafore nel testo narrativo barocco. Il punto di partenza dell'indagine calviniana è un'analisi attenta delle numerose metafore dell'alba e del tramonto che si riscontrano nelle fiabe dello scrittore partenopeo:

Darò dunque delle albe di Basile un inventario non esaustivo ma variamente rappresentativo: [...]

“...era uscita l'Alba a ungere le ruote del carro del Sole e, per la fatica di togliere con la mazza l'erba dal mozzo della ruota, s'era fatta rossa come una mela vermigliona...”

“...Tostoché per la visita del Sole, furono liberate tutte le ombre che erano state messe in carcere dal Tribunale della Notte...”

“...quando le ombre della Notte, perseguitate dagli sbirri del Sole, sfrattano il paese...”

“...Già gli uccelli riferivano all'ambasciatore del Sole tutti gli imbrogli e le trappolierie che s'erano fatte nella notte...”

“...tosto che il Sole aprì banco per liberare il deposito della luce ai creditori del giorno...”

“...quando al mattino la Luna, maestra delle ombre, concede feria alle discepole per la festa del Sole...”

“...quando il Sole col temperino dei raggi rade gli scerpelloni che sulle carte del cielo ha scritto la Notte...”

“Meno numerosi delle albe, ma pure abbondanti, sono i tramonti e gli annottamenti...”

“...non ancora la Notte era uscita alla piazza d'armi del cielo a passare in rivista i pipistrelli...”

“...quando il Sole è portato come mariolo con la cappa sul capo alle carceri dell'occidente...”

“...quando il Sole, desideroso di dormire alle rive del fiume dell'India senza zanzare, spegne il lume...”

“...quando la Luna, come chioccia, chiama le stelle a beccare le rugiade...”¹⁰

¹⁰ Calvino, “La mappa delle metafore”, *Saggi, 1945-1985*, pp. 1585-1587. Si indicheranno solo le pagine dei riferimenti.

Anziché valutarle in sé, oppure esaminarle dal punto di vista del successo o dell'insuccesso estetico di ciascuna figura, Calvino pone sistematicamente queste metafore in rapporto alle altre catene di coppie di metafore che attraversano le fiabe di Basile: la luce e il buio (il giorno e la notte), l'amore e la morte, il sesso e la defecazione (l'asino o l'oca cacadenari). Lo scopo del critico è di scoprire e di portare alla luce la logica testuale della narrativa fiabesca: nel mondo fiabesco di Basile non si dice mai che qualcuno muore, ad esempio, ma piuttosto che “sta sul punto di saldare i conti con la natura e di stracciare il quaderno della vita” e così via. La ragione, secondo Calvino, si trova nel fatto che per Basile ogni cosa, ogni avvenimento, è già sempre una metafora, in un processo di sostituzione testuale senza fine (p. 1592). In questa prospettiva strutturalista si tratta nel *Cunto de li cunti* di una serie vertiginosa e infinita di analogie, similitudini, e metafore che Calvino definisce un “continuo scivolamento dei segni e dei significati in una dinamica di vasi comunicanti che tende all'universale equivalenza di tutto con tutto” (p. 1593). È il caso di dire, ammette Calvino, che le metafore di Basile avanzano “in primo piano come la vera sostanza del testo”: esse non sono affatto meri ornamenti, e grazie a loro l'intreccio viene meno, travolto dalla “densità del barocchismo di Basile” (*id.*). Quando un parassita ingordo si mette a mangiare, per esempio, Basile non riesce a trattenersi: esso “ingurgitava, trangugiava, pappava, dipanava, pettinava, scuffiava, ciancolava, divorava, diluviava, piluccava, sgranocchiava, maciullava, imbudellava, grufava, sgombrava e sfrattava tutto quanto si trovava in tavola” (p. 1594). Il tessuto fittissimo di figure e di elenchi sconvolge lo svolgimento ordinato della narrativa fiabesca, relegando la trama stessa a un ruolo del tutto secondario agli occhi del lettore.

Il successo sorprendente delle fiabe barocche di Basile, spiega Calvino, si misura nella loro capacità di formare “una specie d'osmosi” “tra fabulazione ed espressione verbale”: in questa osmosi le metafore stesse diventano fatti narrati. Non si tratta più di una contaminazione indesiderabile di registri stilistici, bensì di un motore inarrestabile di produzione testuale. Nella “Cerva fatata”, per esempio, “un cuore di dragone bollito”, simbolo di un principio di vitalità e di fertilità incontenibili, “rend[e] simultaneamente incinte la regina, la cuoca, la cavalla e la cagna”, e “la stessa sorte tocca ai mobili e alle suppellettili della reggia”. Scrive Basile:

...tosto che ebbe messo quel cuore sul fuoco e uscì il fumo della bollitura, non solo diventò incinta essa, la bella cuoca, ma tutti i mobili della stanza si gonfiarono. E, di lì a pochi giorni, figliarono; e la trabacca del letto fece un lettuccio, il forziere uno scrignetto, le sedie sedioline, la tavola un tavolino, e il canterone un canterello verniciato, così bello ch'era una delizia. (p. 1595)

Le metafore barocche, osserva Calvino, "scaturiscono l'una dall'altra", creando quindi una narrativa che verte soprattutto sul tema barocco della metamorfosi (p. 1600).

Calvino deduce dalla sua lettura del *Cunto de li cunti* che l'elemento chiave accomunando l'intreccio fiabistico e il linguaggio barocco di Basile è uno solo: "l'opposizione bellezza-bruttezza". È questa opposizione che consente a Basile di creare nelle fiabe degli effetti di chiaroscuro, al limite dell'espressionismo, in cui la serafica bellezza dei protagonisti viene contrastata dal "grottesco", dall'"orrido", e dal "ripugnante". Questi tratti narrativi non costituiscono più un difetto estetico per Calvino (com'era invece il caso nell'"Introduzione" del 1956 alle *Fiabe italiane*) in quanto fanno parte di una macchina testuale in cui sono necessari elementi sia positivi sia negativi perché possa funzionare. Se tuttavia bisogna ammettere che a volte "la bruttezza fa la parte del leone" nelle fiabe di Basile, è appunto perché essa possiede "una maggior espressività" rispetto alla bellezza, legata com'è quest'ultima alla virtù e la regalità (p. 1597). L'espressione dei disvalori estetici del brutto non sovverte il sistema testuale della fiaba barocca: anzi, commenta Calvino, pienamente cosciente della complessità della strategia letteraria del narratore partenopeo, gli dà la "forza metaforica" necessaria perché si trasformi "in racconto" (p. 1598). Infatti, tutte le altre coppie di metafore (giorno/notte, bianco/nero, sesso/morte ecc.) si organizzano attorno all'opposizione tra bellezza e bruttezza, dando all'"universo semantico" del *Cunto de li cunti* di Basile "alcune costanti di coerenza interna": l'analisi di questo sistema di grande espressività e di infinita metamorfosi semantica e semiotica prende la forma di una mappa delle sue metafore, la quale rivela la vera vocazione narrativa al cuore della fiaba barocca (p. 1600).

Le considerazioni inattese di Calvino su Basile nel saggio del 1974 lo conducono perfino a una rivalutazione del Barocco in generale, la cui letteratura costituisce "un arabesco di metamorfosi multicolori", e non una violazione indecorosa dei principi prestabiliti del bello: tra l'estetica della bruttezza e la forza metaforica che prevale sull'intreccio, il Barocco letterario si avvicina alla modernità stessa.

Il percorso di Calvino verso il pieno riconoscimento dell'importanza letteraria ed estetica del Barocco si ferma solo con la scomparsa dell'autore nel 1985: nella lezione americana sulla "Rapidità" lo scrittore torna quindi per l'ultima volta alla questione della metafora secentesca. Già verso la fine degli anni sessanta Calvino sorprende molti letterati e studiosi nel dichiarare che il più grande scrittore italiano in prosa è Galileo Galilei: nel 1977 egli aggiunge che Galileo "meriterebbe d'esser famoso come felice inventore di metafore fantasiose quanto lo è come rigoroso ragionatore scientifico".¹¹ Nella lezione americana sulla rapidità Calvino trasforma lo scienziato fiorentino, di cui ammira la prosa limpida e precisa, in uno scrittore modello da mettere all'apice della tradizione letteraria italiana, pur essendo l'autore principalmente di trattati, di dialoghi e di lettere anziché di romanzi, di tragedie o di poemi epici. La ragione per questa rivalutazione di Galileo ci riconduce al saggio su Basile dello stesso periodo, perché in ambedue gli scritti Calvino si dedica soprattutto al problema della metafora barocca. Nel *Saggiatore* Galileo scrive:

...se il discorrere circa un problema difficile fosse come il portar pesi, dove molti cavalli porteranno più sacca di grano che un caval solo, io acconsentirei che i molti discorsi facessero più che un solo; ma il discorrere è come il correre, e non come il portare, ed un caval barbero solo correrà più che cento frisoni.¹²

Calvino rimane colpito da questa formulazione ingegnosa dello scienziato secentesco: "il discorrere è come il correre", egli nota, "[e] questa affermazione è come il programma stilistico di Galileo, stile come metodo di pensiero e come gusto letterario: la rapidità, l'agilità del ragionamento... ma anche la fantasia degli esempi" (*id.*). In particolare, aggiunge Calvino, la prosa barocca di Galileo rivela una predilezione per metafore del *cavallo*: infatti, in uno studio egli elenca almeno undici luoghi testuali in cui lo scienziato parla di cavalli.¹³ Perché così tanto interesse per la figura del cavallo

¹¹ I. Calvino, "La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)", *Saggi 1945-1985*, vol. I, p. 366. Per l'affermazione sull'importanza di Galileo scrittore, vedasi "Due interviste su scienza e letteratura", *ibid.*, vol. I, pp. 231-233.

¹² Citato da I. Calvino, "Rapidità", *Lezioni americane, Saggi 1945-1985*, vol. I, p. 666.

¹³ Nella lezione sulla rapidità, Calvino commenta: "in uno studio che ho fatto sulla metafora negli scritti di Galileo ho contato almeno undici esempi significativi in cui Galileo parla di cavalli" (*id.*).

da parte di Galileo? Secondo Calvino, la ragione principale si trova nella rapidità innata ed essenziale di questo quadrupede:

...cavalli [...] come immagine di movimento, dunque come strumento d'esperimenti di cinetica, come forma della natura in tutta la sua complessità e anche in tutta la sua bellezza, come forma che scatena l'immaginazione nelle ipotesi di cavalli sottoposti alle prove più inverosimili o cresciuti fino a dimensioni gigantesche; oltre che nell'identificazione del ragionamento con la corsa. (*id.*)

Mi sembra opportuno elencare qui gli elementi della prosa di Galileo su cui Calvino pone l'enfasi nel passo succitato: "l'immagine di movimento", "gli esperimenti di cinetica", "la complessità", "la bellezza", "la forma che scatena l'immaginazione", "l'inverosimile": essi appartengono tutti all'estetica barocca in generale, e si possono riscontrare nelle opere di Marino, Tesaurò, Gracián ed altri esponenti del movimento culturale barocco.¹⁴ Galileo, in altre parole, non è soltanto il più grande scrittore italiano in prosa, ma è anche da annoverare tra i massimi scrittori barocchi *tout court*; evidentemente per Calvino non c'è più nessuna contraddizione tra queste due etichette.

L'autore delle *Lezioni americane* non si limita soltanto ad affermare la grandezza della letteratura barocca o della prosa di Galileo. Egli insiste su un terzo aspetto cruciale –cioè la modernità– della scrittura dello scienziato secentesco, avvicinandosi così alla tesi di Benjamin nel *Dramma barocco tedesco* sul rapporto tra Seicento e Novecento. Calvino osserva che, nel *Dialogo dei massimi sistemi*, alla fine della prima giornata l'ingegnoso Sagredo interviene nella conversazione dotta, scatenandosi in un'elogio sperticato della più grande invenzione umana, ovvero l'alfabeto:

...ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? e con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta.¹⁵

¹⁴ Cfr. Jon R. Snyder, *L'estetica del Barocco*.

¹⁵ Citato da I. Calvino, "Rapidità", *op. cit.*, p. 667.

La combinatoria alfabetica ("i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta") è lo strumento veloce e impareggiabile di comunicazione tra chi è lontano nello spazio e/o nel tempo, ed è capace di esprimere ogni cosa esistente o possibile: nulla può sfuggire alla scrittura, ed essa è quindi il mezzo ideale per collegare gli esseri umani e per aiutarli a capirsi, nonché il veicolo insostituibile per l'espressione delle fantasiose immagini generate dall'immaginazione di essi. Galileo, nell'elogiare (tramite uno degli interlocutori del dialogo) questa combinatoria che accorcia, grazie al linguaggio e alla metafora, le vaste distanze che dividono le persone e le cose, collegandole e frantumando nel contempo le vecchie certezze sull'universo e sull'uomo, rivela di essere contemporaneamente sia uno scrittore barocco sia un pensatore essenzialmente moderno, o piuttosto sia uno scrittore moderno sia un pensatore barocco. Il linguaggio si pone per lui al centro ("sopra tutte le invenzioni stupende") dell'attività creativa e immaginativa, proprio come lo è per Calvino, almeno dalla sua fase strutturalista degli anni sessanta/settanta in poi. Il sistema alfabetico lodato da Galileo, alla volta antico e moderno, è una metafora dell'arte calviniana, nella stessa misura in cui il grande scienziato-prosatore fiorentino analizzato nella *Lezione americana* funge da specchio dello stesso Calvino, costituendo per quest'ultimo la tappa finale del processo per cui Seicento e Novecento tendono sempre di più a coincidere in una sintesi *novantiqua*, o piuttosto in una ricerca congiunta di quel che Leibniz –forse l'unico filosofo del Barocco– definisce "l'immensa sottigliezza delle cose".¹⁶

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, trad. Enrico Filippini. Torino, Einaudi, 1971.
- CALVINO, Italo, "Introduzione", *Fiabe italiane*. Milano, Mondadori, 1993, vol. I, pp. VII-LIV.
- CALVINO, Italo, *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi. Milano, Mondadori, 1995.

¹⁶ La parola *novantiqua* fu coniata da Galileo nella sua lettera del 1636 a Cristina di Lorena: *Novantiqua sanctissimorum patrum & probatorum theologorum doctrina de Sacrae Scripturae testimoniis*. Riguardo a Leibniz, cfr. Snyder, *L'estetica del Barocco*, pp. 162-169.

- CASES, Cesare, "Walter Benjamin: il dramma barocco tedesco", in Walter BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, trad. Enrico Filippini. Torino, Einaudi, 1971, pagine non numerate.
- CHESSA WRIGHT, Simonetta, *La poetica neobarocca in Calvino*. Ravenna, Longo, 1998.
- GALILEI, Galileo, *Novantiqua sanctissimorum patrum & probatorum theologorum doctrina de Sacrae Scripturae testimoniis*. Strasbourg, Impensis Elzeviriorum, 1636.
- LARSEN, Svend Erik, "Benjamin: A Literary Critic?", *New Literary History*, 1998, vol. 29, 1, pp. 135-151.
- RE, Lucia, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford, Stanford University Press, 1990.
- SNYDER, Jon R., *L'estetica del Barocco*. Bologna, Il Mulino, 2005.

Calvino e l'enigma della fotografia

LUCIA RE

University of California, Los Angeles

C'è un piccolo mistero che avvolge il famoso racconto di Calvino, "L'avventura di un fotografo", ed è, tanto per cominciare, quello della data. Quando è stato scritto questo racconto? La data riportata tra parentesi nell'edizione dei Meridiani è quella del 1955,¹ ed anche Franco Ricci nel suo libro su Calvino e la visualità fornisce la stessa datazione.² Ma leggendo il racconto si ha quasi un senso di vertigine temporale: non quadra infatti completamente con l'immagine mentale che abbiamo dei primi anni '50, e in alcuni punti se ne distacca in modo plateale, aprendo scorci che ci proiettano verso gli ultimi anni '60.

Il racconto comparve per la prima volta nel volume *Gli amori difficili* del 1970, ma anche in quella prima edizione (per cui Calvino scrisse una famosa nota introduttiva), il lettore veniva indirizzato a pensare che i racconti risalissero tutti agli anni '50. Solo in una piccola nota a piè di pagina Calvino spiega ambigualmente che "L'avventura di un fotografo" non è che la 'messa in racconto' (come dire 'messa in scena') d'un articolo saggistico del 1955 ('Le follie del mirino').³ In effetti esiste un articolo del 1955 in cui Calvino parla di fotografia, ma si tratta di un testo in realtà profondamente diverso dal racconto. Calvino vorrebbe farci credere di aver effettuato nel racconto una semplice operazione di traduzione, passando (per usare la terminologia classica della narratologia) dalla modalità del *telling* a quella dello *showing*, cioè esprimendo, attraverso delle scene e dei personaggi che parlano e agiscono, gli stessi contenuti che nell'articolo erano veicolati direttamente dal discorso saggistico dell'autore, e dal suo punto di vista. Ma in realtà siamo lontani da

¹ Italo Calvino, "L'avventura di un fotografo", *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1096-1109.

² Franco Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino*, p. 43. Marco Beipoliti dà il 1957 a p. 163 di *L'occhio di Calvino*.

³ I. Calvino, "Nota introduttiva", *Gli amori difficili, Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 1290-1291.

una semplice traduzione o riscrittura. Tra le altre cose, il vero titolo dell'articolo non è "Le follie del mirino" ma invece "La follia del mirino", al singolare. Non si tratta di una svista insignificante, poiché con il cambio di numero cambia anche radicalmente il senso. "Le follie" denota infatti un'esuberanza stravagante e quasi allegra, mentre "la follia" ha un senso più inquietante e profondo. Gli eroici curatori del Meridiano Mondadori, Mario Barenghi e Bruno Falchetto, che pur riproducono l'articolo (ma in un volume diverso, quello dei saggi), e confermano che il manoscritto di "L'avventura di un fotografo" porta la data del 1970, nella nota editoriale al racconto stanno al gioco, e incoraggiano il lettore a credere che in effetti ci sia una sostanziale identità tra l'articolo del 1955 e il racconto del 1970, e accennano solo vagamente a "un'intenzione ironica". Anche Marco Belpoliti nel suo suggestivo studio *L'occhio di Calvino*, parla semplicemente di "ripresa in forma narrativa".⁴

A ben vedere però il racconto costituisce invece una riscrittura radicale dell'articolo, che ne rovescia quasi interamente il senso, pur mantenendone intatti larghi frammenti, che vi vengono riprodotti quasi alla lettera. L'ambigua frase "messa in scena" usata da Calvino nell'introduzione del 1970 ci appare retrospettivamente come un piccolo indizio. Infatti non è affatto vero che si tratti di una semplice messa in racconto dell'articolo; si tratta invece di una finzione, una "messa in scena", ma nel senso di una simulazione, con la quale Calvino, che in questo si comporta un po' come Borges, ci svia e allo stesso tempo ci mette sulla strada per poter capire la vicenda della sua scrittura. In "Pierre Ménard, autor del *Quijote*", il testo dell'autore francese contemporaneo inventato da Borges è presentato come una riproduzione esatta (si potrebbe dire fotografica) del romanzo di Cervantes, eppure il fatto di essere inquadrato diversamente secondo l'ottica moderna di Ménard lo rende, afferma Borges, assolutamente differente ed originale, ed una rivelazione della personalità dell'autore che ha trascorso la vita a comporlo.

È nota l'avversione di Calvino per l'autobiografia, e il senso quasi di angoscia che lo coglieva quando doveva parlare di sé. La fredda, superficiale e scarna nota introduttiva a *Gli amori difficili*, scritta in terza persona, è il suo solo testo veramente autobiografico in senso tradizionale, e il suo tono secco ci dà pienamente il senso di quanto fosse difficile per Calvino parlare di sé. Ciononostante la piccola nota a piè di pagina su "L'avventura di un fotografo", nel

⁴ M. Belpoliti, *op. cit.*, p. 281.

rinvviare all'articolo del 1955, apre uno spiraglio autobiografico ben più eloquente, emozionante e profondo dell'introduzione.

Dirò subito che quello che succede in "L'avventura di un fotografo" non è una messa in racconto, né semplicemente una messa in scena, quanto piuttosto una *messa in cornice* che diventa anche una *mise en abîme*. Quello che Calvino fa nel racconto del 1970 è l'equivalente di prendere una foto un po' ingiallita di se stesso e inserirla in un quadro, montandola e incorniciandola in modo da cambiare radicalmente e mettere in questione il senso e valore di quella immagine. È un'operazione non dissimile da quella di Giulio Paolini, un artista concettuale amato da Calvino, che lo conobbe negli anni '60.⁵ Penso soprattutto a due opere fotografiche impresse su tela, gli autoritratti, "Diaframma 8" (1965) e "D 867" (1967). Nella prima compare Paolini stesso in strada mentre trasporta una tela, mentre nella seconda l'artista è ritratto fotograficamente in una posizione simile, ma a evidente distanza di tempo, nell'atto di trasportare l'opera precedente. La foto dentro la foto, e la foto della foto — un'immagine che compare puntualmente verso la fine del racconto di Calvino — deve servire certo a farci ricordare che ci troviamo di fronte a un'immagine e non a una replica speculare della realtà, ma, come è stato spesso notato, il fatto che la fotografia sia comunque traccia (anziché modello, mappa, o icona) della realtà, e in fondo della vita stessa (e quindi della morte), è difficile da esorcizzare.⁶ Il racconto di Calvino, come vedremo, si misura proprio con questo fatto.

Mi limiterò ad alcuni suggerimenti sul rapporto tra i due testi di Calvino, quello del 1955 e quello del 1970. L'articolo del 1955, "La follia del mirino" fu pubblicato nel 1955 su un settimanale marxista, *Il Contemporaneo*, a cui Calvino collaborò assiduamente per due anni prima della crisi del 1956 che lo portò eventualmente a dare le dimissioni dal partito comunista nel 1957. L'articolo parte da un'osservazione preziosa e interessante. Invece di legare la fotografia soprattutto alla morte, come farà Roland Barthes anni dopo (1980),

⁵ Pochi anni dopo, nel 1975, Calvino scrisse su Paolini un saggio, "La squadratura" (che però non menziona esplicitamente queste due opere) come introduzione al volume di Paolini *Idem*. Il saggio fu poi riprodotto in Calvino, *Saggi 1945-1985* vol. II, pp. 1981-1990. Questo saggio, in cui la riflessione sul rapporto fra fotografia e autobiografia è un tema fondamentale, dimostra quanto sia stata importante l'opera di Paolini per Calvino, e viceversa. Paolini ha realizzato vari *collages* fotografici con ritratti di Calvino; per esempio quello in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli e Ernesto Ferrero, p. 262, e quello del 1996 sulla sovracoperta del libro di Belpoliti, *op. cit.*

⁶ Claudio Marra, *Fotografia e pittura del Novecento*, p. 194.

o alla violenza, come farà Susan Sontag (1977), Calvino la mette in rapporto alla sessualità, o meglio, alla riproduzione sessuale. “La passione fotografica nasce in modo naturale e quasi fisiologico come fenomeno secondario della paternità”.⁷ Questa intuizione di partenza è interessante per due ragioni. Primo, perchè Calvino nota il rapporto quasi strutturale tra la fotografia in quanto riproduzione tecnica e la riproduzione sessuale o biologica. Ambedue hanno un effetto che si può definire perturbante, in quanto con la fotografia, come con la riproduzione sessuale, si duplicano le persone, e soprattutto le si sostituiscono, le si sdoppiano.⁸ Senza voler correre troppo diciamo che l’avversione del giovane Calvino per la fotografia è parallela alla sua iniziale avversione per la paternità, e per l’idea stessa di famiglia e di sessualità.⁹

Il paragrafo di apertura del racconto rende molto bene l’atmosfera del *baby boom* degli anni ’50 in Italia e l’euforia riproduttiva degli italiani, che va di passo con il miracolo economico e si interseca con la scoperta della tecnologia e la disponibilità di apparecchi fotografici automatici che tutti potevano usare: “Con la primavera centinaia di migliaia di italiani escono la domenica con la macchina fotografica a tracolla. E si fotografano... [Nei] giorni seguenti aspettano con dolce ansia di vedere le foto sviluppate”.¹⁰ La “dolce ansia” di cui parla Calvino è chiaramente un’eco ironica della dolce attesa. Nell’articolo Calvino si propone di chiarire quali siano le ragioni per cui la fotografia, “un’attività che dovrebbe essere ormai così sprovveduta di fascino e d’imprevisto” continui ad “appassionare tanta gente”. Sono, secondo lui, ragioni eminentemente irrazionali. In uno dei pochissimi, piccoli ma rivelatori frammenti dell’articolo che rimangono tagliati fuori dall’articolo, Calvino afferma: “Sia ben chiaro che non me ne intendo, che fotografie non ne ho mai fatte da quando ho l’età della ragione, e mi guardo bene dal farne, e faccio il possibile per mettere in guardia gli amici dal pericolo di

⁷ I. Calvino, “La follia del mirino”, *Il Contemporaneo*, 2, 18, 30 aprile 1955, p. 12.

⁸ La prospettiva di Calvino può quindi ricordare quella enunciata da Borges nel racconto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, p. 111, secondo la quale “Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.

⁹ È un tema che si trova anche esplicitamente nel capitolo 11 di *La giornata di uno scrutatore*, romanzo del 1963. Il protagonista, il giovane comunista Amerigo Ormea, acceso sostenitore del controllo delle nascite, apprendendo con sgomento la notizia che la sua compagna (“l’irrazionale” “illogica” Lia) è incinta, si sente “quasi che la madre incinta fosse lui, suscettibile come una lastra fotografica”. *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 58.

¹⁰ I. Calvino, “La follia del mirino”.

questa loro pratica”. La fotografia viene qui presentata da Calvino negativamente come un’attività quasi primitiva dell’essere umano, legata da una parte alla sessualità indiscriminatamente riproduttiva e dall’altra all’immaturità dell’infanzia e dell’adolescenza: attraverso le immagini-simulacro il bambino immagina infatti di impadronirsi della realtà e si illude di capirla e controllarla. Per Calvino la fotografia è quindi fondamentalmente irrazionale o pre-razionale, e resa dunque presumibilmente obsoleta dall’avvento della ragione e della facoltà di riflettere razionalmente e criticamente sulla realtà.

Calvino procede quindi a uno smontaggio razionalistico di stampo marxista della fotografia in quanto pratica borghese e, in particolare, legata alla famiglia borghese italiana ancora condizionata dal retaggio familista del fascismo. Il fotografare indiscriminatamente, il gusto senza limite per le istantanee, è legato all’irrazionale desiderio di riprodursi in modo altrettanto indiscriminato – un desiderio che, Calvino ci fa capire, è a sua volta connesso ancora, seppur forse inconsciamente, alle pratiche demografiche del fascismo. Il massiccio uso autarchico, falsificante e propagandistico della fotografia durante il regime, uno dei cui scopi fondamentali era proprio quello di diffondere gli ideali demografici e il familismo, fa inoltre da sfondo all’atteggiamento di sospetto e sfiducia che Calvino, nel 1955, assume rispetto alla fotografia in generale.¹¹

Nonostante gli sforzi pionieristici della rivista *Il Politecnico* e dello stesso *Il Contemporaneo*, e le pratiche fotografiche neorealiste, la conoscenza e l’apprezzamento dell’arte fotografica internazionale (ed in particolare statunitense), penetravano ancora con molta lentezza nell’Italia dei primi anni ’50; dall’articolo del ’55 si deduce che lo stesso Calvino ne fosse all’oscuro.¹² D’altro canto erano diffusissimi i rotocalchi fotografici come *Oggi e Gente* che “vendevano fiabe”, cioè i nuovi miti del consumismo, delle vacanze per tutti, delle Miss e dei divi imperanti – miti che infantilizzavano

¹¹ Illuminante il saggio autobiografico “I ritratti del Duce”, in *Saggi*, vol. II, pp. 2878-2891 (originamente comparso su *La Repubblica*, 10-11 luglio 1983) per capire quanto l’atteggiamento di Calvino nei confronti della fotografia sia stato segnato dall’esperienza della manipolazione delle immagini sotto il fascismo.

¹² Comparve nel 1955 il fondamentale libro di Zavattini e del grande fotografo americano Paul Strand, *Un paese*, ritratto fotografico corale di Luzzara (il paese natale di Zavattini), e si svolse la prima grande retrospettiva di Cartier-Bresson. Nello stesso 1955 si inaugurò a New York la grande mostra fotografica internazionale *The Family of Man*, organizzata da Edward Steichen, ma in Italia solo pochi ne vennero a conoscenza prima che arrivasse anche a Milano, nel 1959. La prima, fondamentale Mostra Internazionale Biennale della Fotografia si svolse a Venezia nel 1957.

gli italiani invece che promuoverne la coscienza critica.¹³ I paparazzi offrivano piccanti istantanee della dolce vita romana, dando l'illusione di poter cogliere i divi in momenti autentici delle loro vite privilegiate e di lusso, e allo stesso tempo sollecitando il gusto di massa per l'istantanea a cui Calvino si riferisce, e il desiderio di ritrarsi e essere ritratti nei momenti di relax e di vacanza, come se tali attimi fossero quelli più autentici, veri e memorabili della propria esistenza. Per Calvino l'idea che l'istantanea sia spontanea e vera è un pregiudizio. L'istantanea campestre o balneare della famiglia in vacanza non è meno falsa, commenta Calvino, di quei ritratti ottocenteschi in posa di gruppi famigliari rigidamente schierati intorno al *pater familias*. Anche qui c'è un piccolo ritaglio escluso dal racconto; Calvino infatti aveva aggiunto che c'è "qualcosa di autoritario e gerarchico [...] falso e forzato [...] in un agglomerato familiare". Si tratta di un'eco della critica marxista alla famiglia, che nel 1970 Calvino ritenne opportuno rimuovere.¹⁴

Per capire l'atmosfera in cui questo articolo fu concepito, basta guardare la pagina del numero del *Contemporaneo* del 30 aprile in cui comparve. Sotto e accanto al pezzo di Calvino vi sono articoli che evocano un clima molto teso di guerra fredda e di ostilità politico-ideologica. Ancora più interessante però è la fotografia al centro della pagina, che ritrae un uomo che sembra essere proprio lo stesso Calvino che guarda perplesso un manifesto appeso al muro. Il manifesto reclamizza la prima mostra di pittura astratta informale in Italia, tenutasi a Roma nel 1954. L'ironica didascalia dice semplicemente "L'arte al muro". Come dire che l'informale è la morte, l'uccisione dell'arte.¹⁵

¹³ Anche settimanali fotografici illustrati come *Epoca* e *Le Ore*, dopo un breve periodo di apertura al fotogiornalismo sperimentale, si adeguarono alle esigenze del potere economico. Sulla fotografia italiana in questo periodo, vedere Angela Maddesani, *Storia della fotografia*, pp. 137-156, e Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, pp. 306-308.

¹⁴ Per la critica marxista alla famiglia, vedere il classico di Friedrich Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* (1887), pp. 101-103 e 109-110. Per Engels la struttura della famiglia nella società classista è all'origine dell'oppressione e dello sfruttamento delle donne come gruppo, e la subordinazione femminile è il prodotto della sua esclusione dai rapporti produttivi e la sua relegazione nell'universo "privato" della famiglia nucleare, che dovrebbe scomparire nella società socialista. Non si trattava comunque di una posizione ortodossa tra i comunisti italiani, che —pur con comportamenti individuali di fatto spesso atipici— tendevano ad essere piuttosto conservatori e a difendere almeno pubblicamente i valori tradizionali della famiglia nucleare.

¹⁵ Il più noto saggio coevo intitolato "Il midollo del leone" (apparso su *Paragone* nel giugno 1955, ma presentato come conferenza a Firenze già nel febbraio dello

Questa foto di Calvino è particolarmente ironica in senso profetico, perchè mentre nel suo articolo l'arte e la fotografia informale non vengono affatto menzionate (ma la fotografia che vi compare accanto ne rappresenta implicitamente una critica polemica), nel racconto del 1970 Calvino vi si misurerà invece da vicino, facendone uno dei suoi temi chiave. Nell'articolo anzi, sempre nel frammento iniziale poi tagliato, Calvino giunge a dubitare che la fotografia sia un'arte, proprio perchè le nuove tecnologie mettono tutti apparentemente in grado di "far fotografie meravigliose senza speciali astuzie. Ma potrebbe anche essere il contrario, essere la più difficile delle arti, e il senso [del mio discorso] non cambia".¹⁶

Qual'è il senso del discorso di Calvino? Essenzialmente per Calvino i problemi sono due. Il primo è che la fotografia istantanea ha un'apparenza di realtà e autenticità che è sostanzialmente falsa e superficiale. Per cogliere la realtà bisogna infatti operare un'analisi delle sue strutture nascoste. La fotografia istantanea è inoltre potenzialmente infinita, senza limite, e quindi finisce col coincidere con il flusso disordinato della realtà stessa e della vita. In un altro frammento poi escluso dal racconto. Calvino chiarisce ancora meglio la sua avversione alla fotografia paragonandola all'autobiografia: "Come nel tenere un diario e in genere nella letteratura autobiografica, così nella fotografia—insomma in queste cose che sembrano il colmo del rispecchiamento della realtà, della sincerità [...] c'è sempre in agguato un tentacolo di pazzia". Il carattere autobiografico della fotografia è stato spesso sottolineato. Per esempio Philippe Ortel fa notare come la fotografia "atteste à la fois la présence de l'objet et de l'opérateur au moment de la prise de vue".¹⁷ Ma è anche vero viceversa che l'autobiografia si serve di un procedimento di tipo fotografico: "parce qu'elle développe, comme une épreuve, les traces mnésiques du vécu. Elle aussi prend la forme d'une révélation".¹⁸ La preservazione delle tracce fotografiche del vissuto, come l'autobiografia, obbedisce però secondo Calvino a una logica irrazionale, o semplicemente a un'illusione sentimentale: perché infatti preservare le tracce di alcuni momenti e non altri? L'immagine fotografica secondo Calvino soffre di una fondamentale arbitrarie-

stesso anno) aveva sostenuto per la letteratura la necessità di essere sottesa da un disegno critico e razionale. Vedi *Saggi*, vol. I, pp. 9-27.

¹⁶ I. Calvino, "La follia del mirino".

¹⁷ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, p. 310.

¹⁸ *Id.*

tà che la rende irrazionale, e l'opposto quindi "della vera ragione umana, che è scelta, organizzazione, invenzione".¹⁹ Calvinò quindi è ancora ben lontano dal considerare la fotografia una forma legittima di arte, e tantomeno una metafora della propria arte.

Questa definizione lapidaria e sicura della ragione (che non ricompare però nel racconto del 1970) ci induce a ricordare che Calvinò preparava in questo periodo il suo romanzo illuminista per eccellenza: *Il barone rampante*, pubblicato nel 1957. Appare inoltre in controluce nel saggio di Calvinò una polemica contro un certo neorealismo allora imperante, quello appunto di tipo fotografico, che riteneva di poter dire la verità riproducendo documenti spontanei, "colti dalla vita". In un'intervista del 1959, Calvinò conferma la sua insofferenza per la letteratura che pretende di rappresentare "con fotografica obiettività" e che porta a una "descrittività statica, passiva e stanca".²⁰

L'irrazionale assurdità dell'atto di estrarre dal flusso del tempo e della vita un'immagine, e di farne un feticcio fotografico scambiandolo per un segno autentico di identità, rimanda alla lettura di Pirandello, e in particolare del romanzo *Si gira!* del 1915 (poi intitolato *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), che è indubbiamente sullo sfondo di questa visione. Benché basata soprattutto sul cinema, la polemica di Pirandello contro l'immagine riprodotta meccanicamente parte proprio dalla fotografia, in quanto questa ripropone perversamente e fissa in immagini morte momenti del flusso della nostra e altrui vita.²¹ L'innaturalità della macchina che vorrebbe "riprodurre la vita" secondo Pirandello rischia di far impazzire.²² L'associazione calviniana tra fotografia e follia parte dunque da Pirandello. Di Pirandello si ricorderà ancora Calvinò nel racconto, quando, nel tentativo di comprendere meglio la fotografia e riscattarne il senso, elaborerà attraverso il suo protagonista l'idea paradossale del ritratto fotografico come maschera: "La maschera essendo innanzitutto un prodotto sociale, storico, contiene più verità d'ogni immagine che si pretenda 'vera'".²³

¹⁹ I. Calvinò, "La follia del mirino".

²⁰ Intervista con Roberto De Monticelli, in *Il Giorno*, 18 agosto 1959. Cito dalla versione riprodotta in Calvinò, *Saggi*, vol. II, p. 2723.

²¹ Vedi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Tutti i romanzi*, vol. II, p. 724.

²² *Ibid.*, p. 725.

²³ I. Calvinò, "L'avventura di un fotografo", *op. cit.*, p. 1103. Nel suo fondamentale testo sulla fotografia, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Roland

A questa visione generalmente negativa della fotografia, il giovane Calvinò oppone tuttavia almeno un esempio positivo della pratica fotografica: quello del fotoreporter professionista che si misura con la storia. In contrasto al fotografo dilettante, quello professionista è "colui che insegue i movimenti delle folle, il sangue sparso [...] la falsità delle cerimonie ufficiali [...] colui che documenta sugli estremi della vita, sui più ricchi e sui più poveri". Anche a questo brano (che nel racconto è riprodotto *verbatim*) fa seguito solo nell'articolo una breve frase conclusiva: "[egli sa] che la realtà della storia si legge nei suoi continui momenti eccezionali non nella sua (apparente) mediocrità quotidiana".²⁴ Qui Calvinò allude agli eccezionali fotoreporter impegnati attivi in Italia nei primi anni '50, come Mario Dondero, Ugo Mulas e Alfa Castaldi. In generale i fotoreporter di questo genere – nella crescente commercializzazione dell'immagine fotografica negli anni '50 – faticavano però a trovare una solida committenza, ed erano perlopiù *freelance* che pubblicavano in riviste politiche di sinistra come *Vie Nuove*.²⁵ Lo scetticismo del giovane Calvinò appare dunque giustificato, benché *Il Contemporaneo*, insieme a *Il Mondo* e, nei primi anni, a *Epoca*, utilizzassero ampiamente il lavoro di ricerca dei fotoreporter.

Nel 1970 non solo Calvinò non è più così certo di che cosa sia la vera ragione umana e di come si debba leggere la storia, ma ha anche dei forti dubbi su che cosa sia la fotografia, e su chi sia lui stesso. Tutte le affermazioni dell'articolo del 1955 nel racconto le mette infatti in bocca a un personaggio che gli assomiglia moltissimo, come una foto un po' sbiadita o un po' sfocata, o, appunto, la foto di una foto, ma che non è certo più lui. Tutte le affermazioni diventano interrogazioni. Quello di Antonino è un personaggio che si muove un po' come uno spettro nei paraggi del Calvinò del 1970, e il suo cognome è infatti Paraggi (che è anche il nome di una località non lontana da San Remo). Nome proprio: Antonino. È un nome abbastanza strano, e infatti molti si sbagliano pur avvicinandovisi – il traduttore inglese del racconto, per esempio, prima lo chiama Antonio, poi Antonino; vari critici di lingua inglese si lasciano sviare da Antonio e perdono di vista Antonino. Ma Antonino è indubbiamente un nome che rimanda allusivamente ad uno dei più importanti alter-ego di Calvinò degli anni '60: Antonioni. Non c'è dubbio che

Barthes si appropria a sua volta di questa idea calviniana della maschera, facendone un tema chiave della sua riflessione.

²⁴ I. Calvinò, "La follia del mirino".

²⁵ A. Madesani, *op. cit.*, p. 150.

l'influenza di Antonioni e in particolare del film *Blow Up* del 1966 (a cui Antonioni nel 1965 invitò Calvino a collaborare) sia stata cruciale nel far ricredere Calvino sulla fotografia, che egli trovava nel 1955 "così poco eccitante e così priva d'imprevisti".²⁶

Il film di Antonioni, come è noto, è liberamente ispirato al racconto "La bava del diavolo" ("Las babas del diablo") di Julio Cortázar, pubblicato in Italia nel 1965; in quel racconto si narra di un fotografo che coglie per caso una scena equivoca tra una donna e un adolescente e che, quando sviluppa la lastra, si trova inquadrato nella sua stessa fotografia. Il film non solo incorpora le dimensioni inquietanti e borghesiane del racconto, ma lo trasforma in un eccitante giallo erotico-metafisico basato proprio sulla fotografia. La lettera di Calvino ad Antonioni del 29 settembre 1965, pur annunciando che egli non intende partecipare al progetto perché impegnato a tempo pieno nella composizione di *Le cosmicomiche*, dimostra che Calvino era rimasto affascinato dal soggetto che Antonioni gli aveva inviato da leggere, e si era presumibilmente ricreduto sul valore della fotografia come arte.²⁷

Nello stesso periodo Calvino sembra essersi ricreduto anche sulla paternità e la famiglia. Nel 1964 infatti Calvino si sposa, e nel 1965, all'età di 42 anni, ha una figlia, la fotogratissima Giovanna. Calvino dichiara nelle lettere, tra cui una scritta pochi giorni prima di quella a Antonioni su *Blow Up*, di ricevere dalla paternità un "grande senso di pienezza" e di inaspettata allegria.²⁸

Blow Up, che usa come modello anche il famoso fotografo inglese David Bailey, è non solo l'espressione più perfetta e proverbiale della fascinazione della *pop art* degli anni '60 per la fotografia, ma anche un film che anticipa in alcune sequenze le forme più astratte della fotografia nell'arte povera e concettuale evocate da Calvino nel racconto del 1970, a cui appartiene per alcuni versi anche Giulio Paolini.

Se nell'articolo del 1955 Calvino aveva addirittura messo in dubbio che la fotografia potesse essere un'arte –pregiudizio assai diffuso del resto, negli anni '50, (e anche prima per esempio frai formalisti russi)– nel racconto del 1970 dimostra di essersi fatto contagiare dalla passione di Antonioni e di Paolini, e di voler prendere ironicamente le distanze dal se stesso giovanile. Nel racconto tutti i dogmi di Calvi-

²⁶ I. Calvino, "La follia del mirino".

²⁷ Vedere la lettera ad Antonioni del 29 settembre 1965, in Calvino, *Lettere 1940-1985*, pp. 880-881.

²⁸ *Ibid.*, pp. 880 e 903.

no giovane, stavolta attribuiti ad Antonino, entrano in crisi l'uno dopo l'altro, mentre la fotografia come arte viene presa molto sul serio, e diventa anzi un'allegoria dell'arte in generale come processo infinito di ricerca conoscitiva e allo stesso tempo formale.

Il racconto inizia con un paragrafo ingannevolmente quasi identico al primo capoverso dell'articolo. Ma nel secondo, che è quasi tutto nuovo, si tratteggia il personaggio di Antonino, a cui viene attribuito ironicamente come in uno specchio rovesciato non solo l'atteggiamento del primo Calvino nei confronti della fotografia, ma anche altri aspetti proverbiali (e spesso criticati) di Calvino in generale: per esempio la sua propensione ad un distaccato e rigoroso razionalismo astratto, la sua indifferenza o freddezza nei confronti del corpo, delle passioni e dell'eros, la sua tendenza a fare un po' troppo la lezione agli altri. Calvino usa il personaggio di Antonino per sdoppiarsi e mettere se stesso sotto l'obiettivo del proprio sguardo ironico. Per esempio, il giudizio negativo sulla pratica delle fotografie istantanee tratto dall'articolo del 1955 viene così incorniciato ironicamente, e quindi distanziato: "Certa Bice, ex cognata di qualcuno, e certa Lydia, ex segretaria di qualche altro, gli chiesero se per favore scattava loro un'istantanea mentre giocavano al pallone tra le onde. Accondiscese, ma siccome intanto aveva elaborato una teoria contro le istantanee, si premurò di comunicarla alle due amiche".²⁹

Quella che nell'articolo era una visione molto chiara e allo stesso tempo negativa della fotografia, si rovescia nel racconto in una visione sempre più opaca e oscura, e in una serie di dubbi che minano le certezze del personaggio. L'irrazionale passione per la fotografia, Antonino insiste, è legata a, anzi nasce da, il desiderio irrazionale di accoppiarsi e riprodursi. Ma il racconto chiarisce che questa certezza razionale è proprio ciò che in definitiva isola Antonino sempre di più dall'umanità. La crisi sopravviene per Antonino quando, nello stesso momento, si rende conto di essere il solo nella sua cerchia di amici a non fare fotografie e anche di essere il solo a non avere una famiglia sua, a non avere relazioni sessuali, e a non avere figli. Antonino decide di trasformarsi in fotografo per capire che cosa siano davvero la fotografia e il suo corollario: la passione riproduttiva.

Calvino mantiene quindi l'intuizione del 1955 sul nesso diretto fra fotografia e sessualità riproduttiva, ma questa volta lo inquadra in modo straniante. Nel racconto la fotografia diventa un enigma, un mistero irrisolto, e l'enigma della fotografia è equiparato a quello

²⁹ I. Calvino, "L'avventura di un fotografo", p. 1100.

della sessualità e, in particolare, per Antonino, a quello della sessualità femminile. Cercare di capire l'essenza della fotografia per Antonino è come cercare di capire l'essenza del femminile e comprendere finalmente il senso profondo della riproduzione, sia tecnica che sessuale. Cadendo vittima del fascino pericoloso della fotografia, Antonino si innamora allo stesso tempo dell'amica che gli fa da modella, la "certa Bice". Il nome allude ironicamente alla Beatrice dantesca; la scena della visione di Beatrice svelata nei canti 31 e 32 del Purgatorio è infatti evocata parodicamente nel racconto.

Ma Antonino fallisce miseramente nei suoi rapporti con Bice, che non riesce ad amare se non a distanza, voyeuristicamente (come ama il fotografo di *Blow Up*) attraverso il mirino e l'apparecchiatura fotografica in varie forme e con varie tecniche e giustificazioni teoriche, e lei infatti alla fine, esasperata, lo pianta. Né (contrariamente a Dante) il progetto estetico di Antonino ha migliori risultati di quello erotico: in assenza di Bice Antonino fallisce comunque nel renderne l'essenza attraverso l'arte fotografica, benché purificata e portata al massimo livello possibile di astrazione.

Si tratta della fase estrema di una ricerca in cui, nel racconto, Antonino tenta con una sistematicità scientifica e testardaggine che sono squisitamente calviniane, di risolvere l'enigma della fotografia ripercorrendo lui stesso come fotografo tutta la storia della fotografia dall'Ottocento in poi, con tappe presso la fotografia surrealista, quella essenzialista, quella seriale, quella automatista e finalmente quella concettuale e informale e persino quella postrutturalista e decostruzionista. Vengono evocati senza nominarli i fantasmi di fotografi da Man Ray a Richard Avedon, da Cartier-Bresson a Andy Warhol, da Douglas Huebler (in particolare i suoi "Duration Pieces") a Kenneth Josephson a Giulio Paolini. Bisogna ricordare a questo proposito sia l'avvento nel frattempo delle teorie di Marshal Mc Luhan che la pubblicazione in italiano nel 1966 presso Einaudi di "Piccola storia della fotografia" di Walter Benjamin, del 1931, nel volumetto *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Il fantasma di Warhol è particolarmente importante nella resa della sperimentazione della potenzialità fotografica sempre più azzardata di Antonino. Infatti, come è stato notato da Claudio Marra, "dall'isolamento alla decontestualizzazione, dalla ripetizione all'ingrandimento, ogni capitolo della concettualità fotografica ha trovato nell'opera di Warhol una pronta e originale applicazione".³⁰ Gli esperimenti di Antonino riproducono esattamente, e parodicamente, quelli di Warhol.

³⁰ C. Marra, *op. cit.*, p. 165.

La fase informale/arte povera di Antonino, in cui raccoglie in un album foto in cui si vedevano "portaceneri pieni di mozziconi, un letto sfatto, una macchia d'umidità sul muro" ed altri oggetti "refrattari alla fotografia", ricorda ed appare ispirata dal saggio di Umberto Eco del 1961, "Di foto fatte sui muri", in cui l'autore nota come ultimamente la fotografia venga "portata a trovare occasioni informali, macchie, graffiti, tessiture materiche, colate, graffi, scrostature, secrezioni, gromme, striature, lebbre, escrescenze, microsomi di ogni specie approntati dal caso sui muri, sui marciapiedi, nella fanghiglia, sulla ghiaia, sui legni di vecchie porte, sulle massicciate o nelle colate di catrame non ancora steso, variamente calpestato e rappreso".³¹ Il racconto di Calvino è a suo modo una ricapitolazione tragi-comica della storia della fotografia, aggiornata però agli ultimi anni '60, e quasi sicuramente è da Benjamin che Calvino mutua il senso del fascino fantasmatico e magico della fotografia come alchimia e come arte, e come rivelazione di un inconscio ottico.³² Inoltre il racconto di Calvino anticipa dei temi nell'esegesi della fotografia che verranno ripresi da Sontag (la fotografia come violenza fatta al soggetto fotografico), e da Barthes (la fotografia come maschera e come segno di morte, in cui si attua però potenzialmente attraverso la memoria una redentiva dialettica tra assenza e presenza).

Tutta la seconda parte del racconto, con la ricapitolazione sperimentale della storia della fotografia come arte, è però nuova rispetto all'articolo del 1955, che diventa esso stesso una parte, un momento o frammento fotografico di questa storia, e ne viene inquadrato o messo in cornice in modo straniante. Ironicamente, mentre Antonino fallisce miseramente come amante e non diviene mai padre, come artista egli giunge invece dopo un lungo travaglio sperimentale, e dopo aver abbandonato la ricerca dell'essenza, all'estremo di fotografare fotografie. Si tratta, naturalmente, proprio dell'estremo gesto del fotografo di *Blow Up*, e del gesto che negli autoritratti di Paolini si fa autocitazionale: un gesto che è simultaneamente estetico

³¹ Il saggio apparve su *Il Verri*, 4 (1964).

³² "L'avventura di un fotografo", p. 1107: "Ma non diceva quello che soprattutto gli stava a cuore: cogliere Bice per la strada quando non sapeva d'essere vista da lui, tenerla sotto il tiro d'obiettivi nascosti, fotografarla non solo senza farsi vedere ma senza vederla, sorprendendola com'era in assenza di qualsiasi sguardo". Cfr. W. Benjamin, "Piccola storia della fotografia", p. 62: "Una tecnica esatissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico [...]. L'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile. [...] Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico".

co e conoscitivo, e che porta a *riconoscere* il senso del tempo e della morte, propria e altrui. È nell'oltrepassare questa soglia della meta-fotografia che Antonino, come poi Palomar, diviene di nuovo per un istante un doppio fotografico, seppur in negativo, di Italo Calvino.

Bibliografia

- BARANELLI, Luca e ERNESTO FERRERO, a cura di, *Album Calvino*. Milano, Mondadori, 1995.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980.
- BELPOLITI, Marco, *L'occhio di Calvino*. Torino, Einaudi, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. Enrico Filippini. Torino, Einaudi, 1966.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1956.
- CALVINO, Italo, "La follia del mirino", *Il Contemporaneo*, 2, 18, 30 aprile 1955, p. 12.
- CALVINO, Italo, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli. Milano, Mondadori, 2000.
- CALVINO, Italo, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barengi e Bruno Falchetto. Milano, Mondadori, 1992-1994, 3 voll.
- CALVINO, Italo, *Saggi 1943-1985*, a cura di Mario Barengi. Milano, Mondadori, 1995, 2 voll.
- ECO, Umberto, "Di foto fatte sui muri", *Il verri* 4, 1964, pp. 90-96.
- ENGELS, Friedrich, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*. Roma, Editori Riuniti, 1963 (1887).
- MADESANI, Angela, *Storia della fotografia*. Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- MARRA, Claudio, *Fotografia e pittura del Novecento*. Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- PIRANDELLO, Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Tutti i romanzi*, vol. II. Milano, Mondadori, 1973.
- RICCI, Franco, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*. Toronto, Toronto University Press, 2001.
- SONTAG, Susan, *On Photography*. New York, Picador, 1977.
- ZANNIER, Italo, *Storia della fotografia italiana*. Bari, Laterza, 1986.

La traduzione del genere nelle opere di Italo Calvino

GIULIA GUARNIERI

The City University of New York

Negli ultimi trent'anni l'enorme sviluppo dei *mass-media* e la dimensione mondiale della comunicazione hanno gonfiato a dismisura il ruolo della traduzione, cosa che ha favorito, tra l'altro, l'approfondimento teorico delle sue metodologie, nonché il sorgere di nuove scuole e tendenze teoriche. Un grande impulso allo sviluppo della *traduttologia*, è stato dato da Juri Lotman, pioniere, già negli anni Sessanta, della semiotica applicata alla traduzione. Dalla sua scuola è emerso un'importante indicazione di studio, che ruota attorno al concetto di "segno culturale" proposto sempre dallo stesso Lotman, il quale sostiene che la traduzione deve interpretare non solo il livello lessicale di una parola, ma anche il suo livello culturale, simbolico e polisemantico, legato all'ambiente storico-sociale in cui nasce. Quando Lotman parla di "cultura" fa riferimento a un insieme di linguaggi –verbali e non– che appartengono a una data tradizione culturale. Egli ritiene infatti che ogni esponente di una data cultura sia una sorta di "poliglotta", in grado di "parlare" contemporaneamente diverse lingue, testuali, gestuali e simboliche.

In una direzione analoga si sono sviluppati gli studi di Charles Sanders Peirce, il quale ha coniato, tra l'altro, il concetto di semio-traduzione in riferimento a una traduzione rivolta al significato dei termini e al loro aspetto soggettivo, storicamente e culturalmente determinato. Peirce ritiene che il termine da tradurre o interpretare sia un segno variabile, in quanto cambia di significato a seconda dell'immagine mentale che produce nell'altro. Dato che il senso di una parola muta nel tempo in quanto è condizionato dal contesto linguistico, culturale e storico, in cui è prodotta, il traduttore deve riuscire ad aggiornare la resa linguistica alla luce dell'evoluzione del suo o dei suoi significati. Oltre al proliferare di approcci teorici, la traduttologia ha visto il moltiplicarsi di approfondimenti che potremmo definire settoriali, legati cioè ad aspetti particolari di questa disciplina. Tra essi possiamo annoverare la traduzione di genere, emersa di recente ad opera soprattutto della critica femminista, che ha proposto un approccio alla traduzione più *politically correct*, cioè

orientato a limitare le connotazioni "maschiliste" e discriminatorie nei confronti della donna.

Una delle più interessanti teoriche della traduzione di genere è sicuramente Sherry Simon, la quale nel suo libro *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* parte dal presupposto che la traduzione non debba essere vincolata all'utopica "fedeltà" al testo o al puro e semplice trasferimento da una lingua all'altra del significato di un vocabolo, ma che debba piuttosto essere come una sorta di (ri)scrittura del testo, che vede il traduttore occupare un ruolo attivo, creativo, e non puramente meccanico. Questo approccio (sviluppatosi negli ultimi dieci anni) considera il traduttore come un soggetto responsabile delle proprie scelte, "posizionato", coinvolto con la propria formazione storico-sociale, culturale e politica, nella resa finale di un testo. Questo fa sì che la soggettività del traduttore e la sua "posizionalità" abbia un grosso peso nel lavoro creativo di ri-scrittura, in particolare per quanto riguarda il discorso sul genere, la cui resa risente molto del clima culturale e delle opzioni personali di chi si cimenta su un testo. A questo proposito la studiosa pone diversi quesiti, molto dibattuti nel mondo della traduttologia: in che misura i traduttori possono e devono modificare il "messaggio" originario di un testo non contemporaneo per renderlo più accettabile all'attuale sensibilità di genere? E se lasciassimo che i lettori leggessero "la conversazione antica" e si adeguassero alla misoginia più o meno latente presente in un'opera? Oppure è preferibile che il traduttore intervenga con misure correttive per aggiornare il messaggio ai giorni nostri? Le risposte della Simon si iscrivono nella sua visione del traduttore come un meccanismo fondamentale nel processo di creazione e trasmissione dei valori culturali, e sono quindi favorevoli a una revisione del testo in un senso più rispettoso del genere femminile. La studiosa sostiene infatti che il traduttore, in virtù di questo suo coinvolgimento —o come lei dice "posizionamento"— debba bloccare o almeno attenuare i pregiudizi e le discriminazioni che si perpetuano anche nella traduzione, primo fra tutti quelli nei confronti delle donne. La sua difesa del ruolo attivo e partecipato del traduttore porta la Simon a mettere in evidenza un altro aspetto connesso alla resa di un testo letterario in un'altra lingua: la disattenzione della critica letteraria nei confronti della traduzione di un'opera. I critici leggono e analizzano un testo tradotto come se fosse in lingua originale, e non mediato dal traduttore, che invece fa le sue scelte soggettive e può enfatizzare o attenuare determinati aspetti o significati del suo messaggio.

Anche negli studi di italianistica la traduzione resta un campo del tutto (o quasi) ignorato dalla critica, che raramente prende in considerazione le scelte dei traduttori e la loro influenza sulla resa di un testo. Di questa lacuna si era accorto a suo tempo anche Italo Calvino, che già in un articolo del 1963 rilevava come tanto gli editori italiani quanto i critici dimostrassero scarsa attenzione per la qualità delle traduzioni e non avessero sviluppato una riflessione che entrasse nel merito di questo importante aspetto. Secondo Calvino, tale disinteresse "provoca nei traduttori uno scoraggiamento che si trasforma subito in *pis aller*, un abbassamento del livello generale. Non è la prima volta che ci sentiamo dire da un bravo traduttore: 'Sì, sì, ci lascio l'anima per risolvere delle difficoltà che nessuno s'è mai posto e di cui nessuno s'accorgerà, e poi il critico X apre il libro a caso, butta l'occhio su una frase che non gli garba, magari senza confrontare il testo, senza chiedersi come altrimenti poteva essere risolta, e in due righe liquida tutta la traduzione.'¹

A questo proposito, Calvino rilevava come in Italia mancasse la cultura della traduzione e come, di conseguenza, il lavoro del traduttore fosse tendenzialmente posto in ombra.² Egli era invece convinto che l'impegno del traduttore avrebbe dovuto essere "incoraggiato, sostenuto e valorizzato" e che la stampa periodica e le riviste letterarie specializzate avrebbero dovuto giudicare la resa delle versioni, cercando di analizzare "come sono stati risolti i passaggi più difficili e le caratteristiche dello stile, senza domandarsi se c'erano altre soluzioni e quali."³ La sua lucida analisi si dimostra purtroppo ancora

¹ Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, p. 48.

² La percezione di questo problema è confermata dalle osservazioni emerse in un gruppo italiano di discussione telematica dal nome *Biblit* (Biblit@yahoo.com), dedicato a traduttori e teorici della materia, i quali si trovano spesso a lamentare come nelle recensioni giornalistiche e nelle critiche letterarie vi sia ben poca attenzione per il lavoro dei traduttori, che vengono in genere completamente ignorati. Per portare l'attenzione su questo problema, alcuni aderenti a questo *newsgroup* hanno scritto una lettera al quotidiano *La Repubblica*, per sottolineare come spesso non venga neppure menzionato il nome del traduttore, dal quale tuttavia dipende gran parte della fruibilità e quindi del successo di un'opera: "Caro direttore, sul numero 846 del giorno 04/06/2004 del vostro giornale è recensita la traduzione del libro *Figlio del Brasile* di Denise Paràn pubblicato da Italia Nuova Editori. Con rammarico noto che non si fa menzione del nome del traduttore italiano. Sono un membro della lista di discussione *Biblit*, e stiamo conducendo una campagna affinché la nostra professione acquisisca il prestigio che merita, anche in termini economici (continuiamo a essere sottopagati e misconosciuti). Vi saremo grati se ci sosteneste in questo sforzo cominciando a riconoscere che, se un libro è di buona qualità, il merito va anche a un buon traduttore" (e-mail del 5 giugno 2004).

³ I. Calvino, *op. cit.* p. 50.

attuale, come attesta il fatto che la critica si occupa ancora oggi esclusivamente dei testi e veramente troppo poco delle traduzioni e dei traduttori. Eppure esistono norme internazionali che regolano le modalità di presentazione di un testo tradotto.⁴

Il generale disinteresse verso queste norme si iscrive nel generale disinteresse verso il lavoro di traduzione, che come si è detto è stato rilevato anche da Calvino. Lo scrittore ligure era invece molto attento al problema della traduzione, forse perché era stato traduttore egli stesso e aveva una buona conoscenza della letteratura inglese e francese, cosa che probabilmente gli ha affinato la sua sensibilità verso queste due lingue e ha favorito di conseguenza la sua attenzione verso le strutture grammaticali, lessicali e sintattiche anche dell'italiano.⁵ Ciò lo ha portato a indagare i problemi teorici e pratici della traduzione, ma anche quelli legati alla traducibilità di una lingua, e in particolare dell'italiano. A questo tema specifico ha dedicato due saggi, "L'Italiano, una lingua tra le altre lingue", pubblicato nel gennaio del 1965 sulla rivista *Rinascita*, e "L'antilingua", pubblicato lo stesso anno sul quotidiano *Il Giorno*, entrambi raccolti in *Una pietra sopra*, pubblicato per la prima volta nel 1980. Nel primo saggio, Calvino affronta proprio il problema della traduzione di un testo italiano in un'altra lingua, prendendo coscienza in prima persona della necessità di rendere comunicabile a un livello più ampio ciò che si scrive: "Quello che voglio dire è che chi scrive per comunicazione dovrebbe (sto parlando anche per

⁴ Esiste un organismo internazionale, *International Organization for Standardization (iso)* che si occupa di uniformare i criteri di produzione e di presentazione di materiale editato nei settori più disparati. Tale organismo ha emanato una direttiva, *Documentation-presentation of translations*, approvata nel 1977 da molti paesi, tra cui l'Italia, concernente il settore della traduzione. (iso 2384). Le norme in essa contenute sono in gran parte disattese e spesso non sono nemmeno conosciute dagli editori o in generale da chi si occupa delle traduzioni. Il documento 2384 affronta principalmente due problemi: il primo, in che misura la traduzione può essere considerata la sostituzione dell'originale e inoltre in che misura si possa risalire dalla traduzione all'originale. Per quanto riguarda i libri, o altre pubblicazioni a sé stanti, è obbligatorio indicare: per il testo tradotto: nome e cognome del traduttore, titolo dell'originale, il tipo di traduzione (completa, parziale, o ridotta), ente responsabile della traduzione, editore, luogo e data, numero ISBN e diritti escussivi di traduzione; per il testo originale: titolo in lingua originale, luogo e data di pubblicazione in lingua originale, numero dell'edizione (prima, seconda ecc.), nome e sede dell'editore, lingua dell'originale e numero ISBN.

⁵ Calvino è un grande amante della letteratura inglese e americana, come attestato dalla sua tesi su Joseph Conrad e dalla sua passione per autori quali Kipling, Stevenson, James, Twain, Dickens, Defoe, Hemingway, di cui apprezzava lo stile, le tematiche, la forza espressiva e la narrazione dei piccoli dettagli.

me stesso) rendersi continuamente conto del grado di traducibilità, cioè di comunicabilità, delle espressioni che usa".⁶ L'interesse di Calvino per questo aspetto investe dunque il suo stesso impegno di scrittore, dato che, come sostiene, "prima di scrivere nella propria lingua bisogna pensare in un'altra o in una specie di esperanto che vada bene per tutti".⁷

Anche Calvino, dunque, si muoveva nella direzione di una traduzione impegnata, attenta alla resa socio-culturale di un testo, in quella stessa direzione, quindi, indicata dalla Simon.

Questioni di genere

Soffermiamoci ora sulle citate teorie della traduzione del genere, affermatesi a partire dagli anni settanta soprattutto in Francia e in Canada, dove alcune studiosi di sociolinguistica hanno esplorato il campo, fino ad allora sconosciuto, comunemente denominato *Sex and Language*.

Il crescente interesse per questa disciplina è stato incoraggiato dal Movimento delle Donne, che tra gli anni sessanta e settanta ha conosciuto un largo consenso in Europa e negli Stati Uniti. Da qui l'attenzione dedicata alle formule linguistiche che distinguono i due sessi e il proposito di intervenire sul linguaggio nel tentativo di evitare atteggiamenti discriminatori, come suggerisce la Simon. Si sa infatti che la lingua è molto importante nella costruzione dell'identità, compresa quella di genere. Come osservano B. Thorne e N. Henley, "la differenza sessuale dell'uso linguistico può essere concettualizzata come un modo in cui le differenze di sesso sono socialmente marcate, enfatizzate, messe in scena".⁸ Diventa allora importante rilevare il diverso atteggiamento che uno scrittore (e un traduttore) manifesta nei confronti della differenza di genere anche attraverso l'analisi linguistica dei suoi testi, dato che, come rileva la studiosa di sociosemiotica, Patrizia Violi, "il linguaggio costruisce e organizza al suo interno le rappresentazioni sociali della femminilità, sulla cui base l'individuo di sesso femminile si definisce come 'donna'".⁹

⁶ I. Calvino, *Una pietra sopra*, p. 145.

⁷ *Id.*

⁸ Berrie Thorne, Nancy Henley., *Language and Sex. Difference and Dominance*, p. 127.

⁹ Patrizia Violi, "Il genere come variante semiotica", in Atti del congresso internazionale *La cultura italiana e le letterature straniere moderne*, p. 90.

Il genere è una delle categorie grammaticali più complesse, che preoccupa non soltanto i traduttori, ma anche i linguisti in generale, in quanto può comportare alcuni problemi nell'interpretazione dei testi. Il genere grammaticale non coincide necessariamente con il sesso, come spiega Leonard R. Palmer, il quale nel rilevare come l'aggettivo inglese non presenti la concordanza col nome, sostiene che "la categoria del genere sembrerebbe superflua nella grammatica inglese, ma ciò che la rende necessaria è il fenomeno dell'anafora [...] cioè i [pronomi] si riferiscono a un nome già usato nel contesto e lo sostituiscono. Nel singolare il parlante è costretto a scegliere tra *she*, *he*, *it*, e questa scelta dev'essere ascritta al genere del nome; è vero che nella stragrande maggioranza dei nomi il genere è 'orientato verso il mondo esterno' cioè è determinato dal sesso (o dalla sua assenza) delle entità a cui i nomi in questione si riferiscono".¹⁰ Mentre in italiano non vi sono nomi neutri e tutte le parole hanno una specificazione di genere, nella lingua inglese non esiste tale distinzione e di regola non vi sono parole distinte per indicare il genere di nomi, pronomi, aggettivi e articoli. Questa peculiarità della lingua inglese pone non pochi problemi al traduttore dall'italiano in inglese, che deve rendere una differenziazione linguistica per la quale non sempre vi è un corrispettivo.

La traduzione in inglese dei testi di Calvino

Se accettiamo la teorie comunemente accolte dalla linguistica, che in italiano i nomi appartengono necessariamente a una categoria di genere e non possono quindi essere neutri, risulta evidente come sia difficile rendere in inglese un testo italiano, in cui ogni parola è femminile o maschile. Vediamo allora come alcuni dei principali traduttori di Calvino abbiano affrontato lo spinoso problema della resa del genere. L'americano William Weaver è indubbiamente il traduttore di Calvino più conosciuto, ma ve ne sono molti altri, come Archibald Colquhoun (il primo a tradurre le sue opere), Tim Parks, Martin McLaughlin, George Martin, Patrick Creagh e Louis Brigante, Sylvia Mulcahy e Peggy Wright.

Partiamo da Weaver e vediamo come ha affrontato la sfida del genere nelle sue traduzioni. Nel racconto "Il coniglio velenoso" con-

tenuto nel romanzo *Marcovaldo*, per rendere le parole "coniglio" e "coniglia" (*rabbit*) Weaver toglie il riferimento all'animale e usa solamente i termini generici *male* e *female*. Lo stesso accade per le persone: nel racconto "La notte dei numeri", contenuto nel libro *Gli amori difficili*, "un impiegato" e "una impiegata" (*clerk*) diventano nella traduzione di Weaver *a man and a woman*, con l'omissione quindi del riferimento alla loro professione, che pure assume una certa rilevanza nel testo, ambientato in un contesto impiegatizio. Il *gap* risulta ancor più vistoso nel caso del racconto "L'avventura di un impiegato", dove il personaggio della cassiera, chiaramente identificabile come donna in italiano, nella traduzione di Weaver diventa *the cashier*, senza peraltro che nel testo vi siano pronomi (*she*, *her*) che ne indichino il genere, per cui nella versione inglese si perde ogni riferimento all'identità sessuale del personaggio. La determinazione di genere è un problema ricorrente nelle traduzioni di Weaver, il quale ha talvolta optato per soluzioni che oscurano la figura femminile.

A questo proposito vale la pena fare riferimento alle teorie dello studioso dell'università danese, Uwe Kjør Nissen, che ha svolto importanti studi sulla traduzione del genere in un campo particolare, quello sociale, promuovendo il filone del *social gender*, che analizza il genere in connessione all'ambiente lavorativo o occupazionale. Secondo Nissen, quando il genere di un personaggio non è esplicitato nel testo da tradurre viene spontaneo utilizzare i pronomi anaforici (lui, lei) non in maniera arbitraria, ma secondo codici culturali ben stabiliti, secondo cioè il modo in cui una certa professione viene percepita a livello di *gender*. Ad esempio, un danese utilizzerà il pronome "lui" accanto alla parola "giudice", mentre è comune supporre che la segretaria sia donna, tanto in inglese quanto in danese (o in altre lingue). Questo perché, anche secondo il linguista John Lyons, il genere occupazionale viene comunemente determinato da considerazioni quantitative stereotipate (ci sono più giudici uomo che giudici donna), che ascrivono certe professioni a un sesso piuttosto che all'altro. La denotazione di genere è spesso determinata anche dal fatto che certe professioni in alcune lingue non hanno il femminile: in inglese, per esempio, termini come *doctor*, *lawyer*, ecc. non hanno un corrispettivo femminile, a differenza dall'italiano (e delle lingue romanze in generale), che ha dottoressa, avvocatessa ecc. Questi termini, quindi, che hanno un significato semantico discriminante verso il genere femminile, mettono indubbiamente in difficoltà il traduttore, che se deve renderli al femminile può aggiungere *male* o *female* al sostantivo o eliminare qualsiasi riferimento al

¹⁰ Leonard R. Palmer, *Linguistica descrittiva e comparata*.

genere. Problematica è pure la situazione in cui non vi siano specificazioni testuali che chiariscano l'appartenenza sessuale.

Secondo Nissen, le designazioni "generalmente maschili", così come quelle "generalmente femminili", sono assegnate alle parole secondo schemi sociali determinati dalle convenzioni sociali. Questa assegnazione può anche cambiare con il tempo, come dimostra il caso della parola *secretary*: nel secolo diciannovesimo in Inghilterra questa professione era quasi esclusivamente maschile, mentre ora è prevalentemente femminile. Oggi quindi si tende a dare alla parola una connotazione femminile. Dato che il genere sociale dipende sia da fattori sociali che cronologici, la traduzione del *social gender* può presentare notevoli problemi per un traduttore. Lo studioso danese fa alcuni esempi particolari: in un racconto di Daphne du Maurier, *Rebecca*, il protagonista Maxim e sua moglie invitano a cena dei parenti. Dopo la cena, il cognato di Maxim per esprimere di aver gustato il cibo afferma "Same cook I suppose?" Nel libro non vi è alcun riferimento al fatto che chi cucina sia maschio o femmina. Come tradurre allora questa frase in lingue in cui questo termine ha una variante femminile o maschile, come per esempio l'italiano, che ha cuoco o cuoca?

I traduttori di lingue come il francese o spagnolo hanno quindi reso il personaggio *cook* rispettivamente al femminile e al maschile. Ma con che criterio? Secondo Nissen, chi traduce ha voluto rispettare le aspettative ideologiche della comunità a cui il libro è diretto: per motivi storico-culturali, in Francia, il termine è evidentemente più connotato al femminile, mentre in Italia è più connotato al maschile. Nissen è infatti convinto che sia molto importante il contesto ideologico e culturale di una lingua, che è il prodotto della società in cui si crea. Questo esempio conferma che la determinazione del *social gender* non è esclusivamente un fattore linguistico, ma anche e soprattutto socio-culturale, e che, come afferma la Simon, l'assegnazione di genere nella traduzione di un termine non è un processo arbitrario, ma corrisponde a una determinata visione del mondo, a opzioni ideologicamente e culturalmente orientate, che possono influenzare la resa di un determinato vocabolo. Ciò dimostra ancora una volta che la traduzione di genere non è un processo "innocente" come si crede, ma corrisponde invece a un'opzione ideologica, implicitamente schierata, tutt'altro che casuale.

A questo proposito, alcune studiose femministe, come Gayatri Spivak, hanno messo in evidenza come anche la traduzione possa accentuare il carattere più o meno misogino di un autore. Ciò sem-

bra trovare conferma nel lavoro di Weaver, e in particolare nella sua traduzione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* del 1983, in cui utilizza per le figure di "Lettore" e "Lettrice" i termini di *Reader* e *Other Reader*. È evidente che con questa traduzione il personaggio della Lettrice perde qualsiasi valenza al femminile per diventare un termine neutro. *Other*, infatti, non fa alcun riferimento al sesso della lettrice, contrariamente a quanto avviene in italiano, dove la connotazione femminile è indicata dal suffisso *-trice*. Per marcare la femminilità del personaggio il traduttore avrebbe potuto renderlo con *female reader*, per cui la scelta da lui operata non era l'unica possibile: per questo si ritiene che Weaver abbia inteso operare una scelta implicitamente misogina, scelta che secondo alcuni sarebbe in sintonia con l'orientamento di Calvino. Esiste ovviamente la difficoltà oggettiva di rendere in inglese il genere femminile, per il quale l'italiano — come si sa — ha a disposizione termini specifici (poeta/poetessa, cuoco/cuoca, americano/americana). Questa difficoltà, è stata rilevata, tra gli altri, anche da Luise von Flotow, che nel suo libro *Translation and Gender*, mette in luce la mancanza di determinazioni di genere, e quindi il carattere neutro della lingua anglosassone; è indubbio però che si possano utilizzare alcuni accorgimenti per rendere il genere in modo più *politically correct*. Per esempio, lo studioso di Calvino Stefano Tani suggerisce la possibilità di utilizzare per Lettrice e Lettore *She-Reader* e *He-Reader*, a suo avviso più corrispondenti allo spirito dell'originale. Non si può non rilevare come la scelta di Weaver abbia una sfumatura negativa e modifichi implicitamente l'immagine del personaggio. La traduzione di Lettrice con *Other Reader* risulta discriminatoria per l'immagine femminile, contribuendo ad aumentarne psicologicamente i pregiudizi. E infatti il termine *Other*, che significa tra l'altro diverso dalla norma, deviato, contrario al giusto e al perfetto, ha di per sé una connotazione negativa, squalificante.

In una delle due occasioni in cui ho avuto modo di intervistare Weaver, si è parlato dei problemi posti dalla traduzione delle opere di Calvino. Durante il nostro primo incontro nel 1990, egli mi confessò che lui e Calvino si sentivano di frequente per risolvere anche i più piccoli dettagli legati alla resa in inglese. Alla mia domanda "Ha mai pensato che le traduzioni possano in qualche caso amplificare certi aspetti, per esempio la misoginia di un autore?" e alla mia richiesta di chiarimenti sulla questione del Lettore/Lettrice, in *Se una notte*, lui mi rispose affermando che aveva sofferto tantissimo per cercare una soluzione a questo problema. La scelta di *Rea-*

der e *Other Reader* gli sembrava corretta, perché dal testo risultava evidente che *Other Reader* si riferiva a una donna. Io ho insistito su questo punto, chiedendogli se il termine *Other* non marcasse, a suo avviso, una connotazione di marginalità, di diversità, della donna. La sua risposta non lasciava spazio al dubbio: "Il significato di *Other* –disse– non ha nessuna connotazione particolare, siccome non ho trovato di meglio l'ho adottata. È una soluzione nata dalla disperazione, avevo veramente anche pensato di chiamarlo *Reader 1* e *2*, ma questo sì che sarebbe stato offensivo per la figura femminile. All'inizio questi due lettori sono asessuati, cioè possono sembrare due uomini o due donne, anzi penso che *Other Reader* eviti di sottolineare e rimarcare questa differenza."¹¹ Secondo il mio parere, la scelta di Weaver non è così innocente come potrebbe sembrare ed è molto più significativa di quanto egli non pensi. Non a caso alla traduzione di questi termini è strettamente legato il dibattito sulla presunta misoginia di Calvino. Dato che, come si è detto, Weaver e lo scrittore collaboravano per risolvere i problemi di traducibilità, si può supporre che la traduzione di Lettrice con *Other Reader* non abbia trovato opposizioni da parte dell'autore. Ma è altrettanto vero che Weaver avrà cercato di interpretare il significato complessivo del personaggio della "Lettrice", che la critica francese Aurore Frasson-Marin definisce come un *objet du désir*.

Weaver, nell'unica intervista che fece a Calvino per il *Paris Review* (1985), nell'introduzione dell'articolo conferma che a Calvino la soluzione adottata da Weaver piacque molto. Per sostenere la sua traduzione dei due personaggi, "semplicemente" chiamati *Reader* e *Other Reader*, Weaver nell'articolo fa riferimento a un verso di una vecchia canzone di Louis Armstrong *Let's call the whole thing off* in cui le due opzioni sono intercambiabili: usare un nome al posto di un altro non fa alcuna differenza, è solo questione di pronuncia. Egli quindi banalizza la sua scelta e la riduce a una non-scelta, priva di qualsiasi implicazione valutativa. Stando al suo paragone, infatti, sembra che tra *Reader* e "*Other*" *Reader* vi sia soltanto una differenza di pronuncia. In realtà si può ipotizzare che Weaver abbia sottovalutato il problema, minimizzando le implicazioni connesse a questa scelta lessicale, che di fatto differenzia e gerarchizza i personaggi, non li pone sullo stesso livello, e che quindi non è neutra, come dimostrano la Simon, la Von Flotow e lo studioso danese Nissen. Anche le critiche rivolte alla sua traduzione non hanno quindi

¹¹ Giulia Guarnieri, "Intervista a William Weaver", *Italian Quarterly*, p. 84.

scalfito la sua opinione e non hanno portato a un ripensamento in senso *politically correct* della sua scelta.

Per sottolineare come anche la traduzione possa contribuire a delineare una visione più o meno negativa del femminile, vale la pena osservare come anche il primo traduttore di Calvino, Archibald Colquhoun, nella sua versione del *Sentiero dei nidi di ragno* del 1956, abbia tradotto alcune frasi di Calvino poco edificanti per il "gentil sesso". Ecco un esempio tratto dal capitolo quinto del *Sentiero dei nidi di ragno* da lui tradotto. Il passo: "Il Cugino dà un'occhiata a Pin. Pin capisce: se si comincia a portar donne quassù va a finire male" viene reso con una traduzione più sprezzante rispetto a quella originale, addirittura ricorrendo all'aggiunta di una frase inesistente in italiano: "Cousin gives Pin a glance. Pin understands it; *even up here one can't even be free of these cursed women; things will end badly if they begin coming.*"¹² È indubbio che l'affermazione "anche quassù non si può nemmeno essere liberi da queste donne maledette" enfatizza la visione misogina originale, sottolineando l'aura negativa che le donne sembrano avere, come se portassero male e fossero causa di disgrazie e avversità. Questi esempi dimostrano come il traduttore possa giocare un ruolo importante nel connotare in modo negativo l'immagine femminile, come del resto teorizza la critica femminista.

A proposito della presunta misoginia di Calvino, occorre ricordare che recentemente la critica di genere rivolge esplicite critiche allo stesso autore, a cui viene rimproverato di fornire un'immagine passiva e negativa della donna, associata spesso a un'implicazione di pericolo, di punizione e di irrazionalità. Non casuale sarebbe, per alcune critiche, l'associazione della figura femminile alla Luna, da cui la definizione di donna lunatica, e quindi imprevedibile, stramba e ambigua, sostanzialmente inaffidabile. La disattenzione di Calvino nei confronti della parità dei sessi e quella dei suoi due principali traduttori sembrano dunque correre su binari paralleli, come sostengono alcuni critici americani, francesi e italiani, che rilevano atteggiamenti decisamente maschilisti in molti romanzi dello scrittore ligure. Tra essi possiamo annoverare Wiley Feinstein, Richard Grigg, Teresa de Lauretis, Aurore Frasson-Marin e Antonio Russi, tutti accomunati nel riscontrare come Calvino tenda a subordinare le figure femminili a quelle maschili. La francese Aurore Frasson-Marin, dedicatasi ad una approfondita analisi della figura femminile all'interno delle opere di Calvino, ha osservato che spesso le donne

¹² I. Calvino. *Il sentiero*, p. 32 e *The Path*, p. 56.

vengono descritte come creature notturne, lunari e oscure, veri e propri simboli della tentazione. Il personaggio di Viola ne *Il barone rampante*, ad esempio, cerca di far precipitare Cosimo dall'albero e di vanificare la sua promessa di non mettere mai più piede sulla terra. In tal modo la donna viene associata, come avviene nella tradizione giudaico-cristiana, alla tentazione, alla caduta e di conseguenza alla punizione. La critica francese rileva inoltre come Calvino associ di frequente la donna a una visione orizzontale, connessa all'idea di passività e di sudditanza, mentre l'uomo viene prevalentemente raffigurato nella postura verticale, segno di rettitudine morale, oltre che di potere e di possenza fisica. Così Pamela, ne *Il visconte dimezzato*, viene raffigurata "a bocconi sull'erba", "seduta sulla riva del mare", "sdraiata sulla ghiaia", a ulteriore conferma dell'impronta passiva che Calvino tende a conferire alle figure femminili.

La presunta misoginia di Calvino viene da alcuni considerata iscritta nella sua epoca, un tributo inevitabile al suo tempo. È per questo che uno dei traduttori di Calvino, Martin McLaughlin, nel 1998 ha cercato di "correggere" la traduzione di Colquhoun del *Sentiero dei nidi di ragno* del 1956, scegliendo di cambiare alcune sue espressioni ritenute poco sensibili nei confronti delle donne. Questo testo è stato riscritto tre volte da Calvino (1947, 1954, 1964), togliendo diversi brani dalla prima versione, perché li riteneva troppo violenti, e ne ha aggiunti altri, al fine di essere più in sintonia con la sensibilità del momento, dimostrando quindi di non essere poco attento alla figura femminile come vorrebbero alcuni suoi critici. Ai cambiamenti apportati dallo scrittore si sovrappongono quelli adottati nelle due versioni inglesi dai traduttori, i quali svolgono un ruolo attivo nell'aggiornare e rendere più attuale il racconto, "adattandolo" alla mutata mentalità dell'epoca. Nella prefazione della nuova traduzione del *Sentiero dei nidi di ragno* pubblicata nel 1998 Martin McLaughlin spiega i cambiamenti apportati alla traduzione di Colquhoun del 1956, basata sulla prima stesura del testo (1947). Il traduttore inglese comincia dal titolo, cambiato da *The Path to the Nest of Spiders* in *The Path to the Spiders' Nests*, sia per rimanere, secondo il suo punto di vista, più fedele al plurale "nidi", sia per evitare l'espressione inglese *nest of vipers* ("covo di vipere"), che può suscitare un sentimento di avversione. Il traduttore, inoltre, spiega come nel suo tentativo di rendere più attuale la traduzione di Colquhoun abbia eliminato piccoli errori e reintegrato alcuni brani che erano stati censurati. Nella sua versione McLaughlin reintegra le parti eliminate dallo stesso Calvino nell'ultima edizione del *Sen-*

tiero (1964), e traduce anche quelle che lo stesso scrittore ligure aveva aggiunto all'originale.

Spero che questo lavoro possa incoraggiare i colleghi italianisti a interessarsi delle traduzioni delle opere di scrittori italiani in altre lingue, e in generale del vasto quanto bistrattato campo della traduttologia. Negli Stati Uniti esistono pochi studi di traduttologia pubblicati negli ultimi anni che analizzino da un punto di vista linguistico le problematiche legate alla traduzione dei testi italiani in inglese. In Inghilterra, invece, la scienza delle traduzioni si è costantemente evoluta negli ultimi anni, grazie anche all'esistenza di dottorati di ricerca dedicati esclusivamente ai *Translation Studies*. L'apertura nei confronti di questa disciplina non trova purtroppo una corrispondenza negli Stati Uniti, dove i dottorati o Master completamente dedicati alla traduttologia all'interno dell'italianistica sono rari. Le uniche eccezioni sono il Boston College (dove si può fare un Master in Italian Translation Studies) e la Montclair University nel NJ, che stanno inserendo corsi sull'analisi e la pratica della traduzione di testi letterari. Anche in Canada, e precisamente a Toronto, sono stati attivati molti corsi rivolti a questa disciplina sempre all'interno dell'italianistica.

Negli Stati Uniti, del resto, vi è scarsa attenzione ai problemi della traduttologia, come dimostra il fatto che vi sono solo due grandi centri di *Translation Studies*, uno nel Texas, presso la University of Texas a Dallas, e uno alla University of Massachusetts-Amherst.

Il mio interesse per la traduzione in inglese delle opere di Calvino risale a circa 12 anni fa e da allora non ho trovato colleghi interessati all'argomento con cui confrontarmi. Tuttavia, sono convinta che vi siano colleghi motivati e interessati alle problematiche legate alle traduzioni, con i quali potrebbe essere possibile in futuro attivare diversi progetti. In tutti questi anni, nonostante Calvino sia uno degli scrittori più amati e studiati negli USA, nessuno degli innumerevoli studi pubblicati su Calvino prende in considerazione le traduzioni dei suoi romanzi. Spero che questo mio appello non cada nel vuoto e mi auguro di veder nascere sul suolo nordamericano corsi di traduzione dei testi letterari, diplomi (*certificates*) e *master* dedicati all'area dell'Italian Translation Studies. Qualche sforzo è stato fatto dai dipartimenti di francese e spagnolo, ma poco ancora si sta facendo sul fronte dell'italianistica. Sarebbe opportuno che le Università, nelle quali è presente un programma di laurea in italiano, si attivino per creare un interesse intorno alla disciplina della traduttologia.

Bibliografia

- CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino, Einaudi, 1947.
- CALVINO, Italo, *Il visconte dimezzato*. Torino, Einaudi, 1952.
- CALVINO, Italo, *Marcivaldo, ovvero le stagioni della città*. Torino, Einaudi, 1965.
- CALVINO, Italo, *Gli amori difficili*. Torino, Einaudi, 1970.
- CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino, Einaudi, 1979.
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*. Torino, Einaudi, 1980.
- CALVINO, Italo, *The Path to the Nest of Spiders*, trans. A. Colquhoun. Boston, Beacon Press, 1956.
- CALVINO, Italo, *If on a Winter's Night a Traveler*, trans. William Weaver. New York, Harcourt Brace Javanovich, 1981.
- CALVINO, Italo, *Marcivaldo*, trans. William Weaver. San Diego, Harcourt Brace Javanovich, 1983.
- CALVINO, Italo, *Difficult Loves*, trans. William Weaver, Archibald Colquhoun and Peggy Wright. New York, Harcourt Brace Javanovich, 1984.
- CALVINO, Italo, *The Path to the Spiders' Nest*, trans. Archibald Colquhoun, revised by Martin McLaughlin. New York, Ecco Press, 2000.
- FRASSON-MARIN, Aurore, *Italo Calvino et l'imaginaire*. Geneva, Skatline, 1986.
- GUARNIERI, Giulia, "Intervista a William Weaver", *Italian Quarterly*, Summer-Fall 1996, pp.77-86.
- LYONS, John, *Semantics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- NISSEN, Uwe Kjær, "Aspects of Translating Gender", *Linguistik online* 11, 2/02.
- PALMER, R. Leonard. *Linguistica descrittiva e comparata*, trad. Anna Giacalone Ramat. Torino, Einaudi, 1986.
- SIMON, Sherry, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. New York, Routledge, 1996.
- SPIVAK, Gayatri, "The Politics of Translation", *Outside in the Teaching Machine*. New York, Routledge, 1993.
- TANI, Stefano, *The Doomed Detective*. Chicago, Chicago University Press, 1987.
- THORNE, Bettie e Nancy HENLEY, *Language and Sex. Difference and Dominance*. Rowley, Mass., Newbury Publishers, 1975.

- VIOLI, Patrizia, "Il genere come variante semiotica", in Atti del congresso internazionale *La cultura italiana e le letterature straniere moderne*, (Bologna 17-22 Ottobre, 1998), vol III.
- VON FLOTOW, Luise, *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Ottawa, University of Ottawa Press, 1997.

Dal racconto al gioco (e viceversa): modelli per una letteratura digitale tra Collodi e Calvino

MASSIMO RIVA
Brown University

*Intendo la letteratura come un impiego di mezzi
tecnici al massimo cosciente e razionale.*

ITALO CALVINO

Partiamo da una constatazione: i *computer games* sembrano destinati ad imporsi come l'attività ludico-cognitiva più diffusa oggi tra i giovani (insieme all'ascolto della musica) in misura certo superiore non solo alla lettura di romanzi e fumetti (alla letteratura e paraletteratura, insomma) ma anche ad altre forme di "fruizione immaginativa," come il cinema e la televisione, le forme di intrattenimento egemoniche della seconda metà del ventesimo secolo.¹

Se questo è vero, è necessario allora porsi il problema di quanto dell'esperienza ludico-cognitiva di ciò che chiamiamo letteratura (o para-letteratura) venga trasfigurato nei giochi e viceversa (l'interscambio tra giochi e cinema è già al centro dell'attenzione di critici e specialisti ed è anche percepibile dal largo pubblico, ossia ha già una domanda ben precisa). Insomma, val la pena di chiedersi quali nuove forme di espressione siano possibili o pensabili sulla piattaforma digitale multimediale, su cui è ormai difficile separare la letteratura dalle altre arti. Giochi basati su testi letterari, da una parte, e letteratura ripensata radicalmente come gioco, dall'altra. Da tempo, ormai, si assiste a una vera e propria simbiosi tra cinema, *comics* e giochi elettronici. La paraletteratura è chiaramente coinvolta in questa trasformazione. E quella che chiamiamo "letteratura" *tout court* deve ritenersi esclusa dal gioco?² Qui tocchiamo l'argomento specifico del mio studio. Il mio lavoro di docente di studi italiani e *mass-media* in un

¹ Si dà qui per scontato, ma andrebbe sottoposto a verifica, il fatto che la televisione sia meno diffusa tra i giovani, almeno quelli in età di studi terziari, su cui si concentrano le mie considerazioni. A primo acchito, ne potrebbero conseguire interessanti constatazioni di tipo sociologico (ad esempio su chi, tra i giovani, guarda più televisione e come tv, cinema e giochi facciano o no parte di un *continuum* immaginario).

² Si veda la recente raccolta di saggi dialogati a cura di Noah Wardrip-Fruin e di Pat Harrigan, *First person. New Media as Story, Performance and Game*, p. XII.

liberal arts college americano (la Brown University) si è incentrato, in anni recenti, su due autori della letteratura italiana moderna, Collodi e Calvino, che a parer mio offrono non solo sporadiche occasioni ma dei veri e propri modelli di riflessione sulla mutazione simbiotica di letteratura e gioco in atto nella tecno-cultura contemporanea.

Ho scelto come epigrafe una citazione di Italo Calvino, del lontano 1947, che anticipa di quasi un ventennio quella che sarà la riflessione di *Cibernetica e fantasmi*, forse il suo contributo teoricamente più importante all'argomento che stiamo discutendo. Come ben sanno i lettori di Calvino, affidarsi alla ragione (e alla coscienza, morale e politica) non significa affatto imbrigliare l'immaginazione: al contrario, tra ragione e immaginazione esiste in tutta l'opera di Calvino un rapporto biunivoco. Ora, io parto dall'ipotesi che nel *Pinocchio* di Collodi come nella narrativa di Calvino si stabilisca una relazione altrettanto biunivoca, tanto razionale che immaginativa, anche tra letteratura e gioco. Da questa prospettiva, la rilettura critica delle opere di Collodi e Calvino, può essere direttamente ricollegata ad un'altra trasformazione in corso: quella della didattica tradizionale, come viene praticata ad esempio nel *college* dove insegno, con l'avvento di ciò che possiamo definire apprendimento collaborativo e sperimentale, in una serie di pratiche e in un ambiente complessivo sempre più caratterizzati dall'infrastruttura tecnologica.

Senza indugiare oltre, partiamo allora da una breve descrizione del corso su *Pinocchio* che insegno, come appare nei cataloghi della mia università: "Pinocchio digitale. L'evoluzione di un burattino da personaggio letterario a bambino, robot e entità virtuale. Libri, film, animazioni, ipertesti e giochi interattivi direttamente o indirettamente ispirati alla favola di Carlo Collodi."

Rileggo dunque *Pinocchio*, insieme ai miei studenti, come un testo canonico (se ce n'è uno) della nostra letteratura moderna: a patto ovviamente di intenderne la canonicità in senso non marmoreo e nemmeno rigidamente "ligneo" ma collegata da mille fili alla sostanza o "identità" antropologica della cultura italiana. Partiamo dalla constatazione che nei centovent'anni circa dalla sua nascita, Pinocchio è diventato molto di più che un semplice personaggio. Il pupazzo che diventò un bambino in carne ed ossa ha subito una ulteriore evoluzione, diventando il prodotto di esportazione di maggior successo nella storia dell'Italia unita. Ciò ha naturalmente a che fare con la sua natura di "marionetta" (senza fili). Discendente da lontani antenati (le marionette e gli *automata* dei riti magici e religiosi, effigie platonica dell'uomo stesso, fantoccio degli dei) Pinocchio (le

cui avventure sono appunto all'insegna della metamorfosi) non che la personificazione della poesia. Infatti, come scriveva Giambattista Vico nella *Scienza nuova* (Libro I, *Principi*, xxxvii):

Il più sublime lavoro della poesia è dare senso e passione alle cose inanimate; ed è caratteristico de' fanciulli prendere cose inanimate nelle loro mani e parlare con loro per gioco come se fossero persone viventi. Questo assioma filologico-filosofico è la prova che nell'infanzia del mondo gli uomini erano per natura sublimi poeti.

Creatura filologico-filosofica, Pinocchio evolve ulteriormente a partire dal testo di Collodi e si metamorfizza in una progenie moderna, che, a parte le molteplici più o meno libere riscritture letterarie, (per citarne solo alcune) dal *Burattino* di Alexander Tolstoj al *Pinocchio in Venice* di Robert Coover, da *Le avventure di Guizzard* di Gianni Celati al *Pinocchio con gli stivali* di Luigi Malerba, dal *Pinocchio parallelo* di Giorgio Manganelli al *Povero Pinocchio* di Umberto Eco (gioco linguistico in P da cui traggio questa citazione: "Paradossale! Possibile? Pupazzo prima, primate poi? Proteiforme pargoletto, perenne Peter Pan, proverbiale parabola pressoché psicoanalitica!"); e a parte le sue innumerevoli reinterpretazioni, ci riporta, nelle sue reincarnazioni drammatiche, dalla storia del teatro dei burattini alla commedia dell'arte (Totò-Pinocchio) e da questa al teatro d'avanguardia (Carmelo Bene-Pinocchio), passando naturalmente per il cinema, dal mimo Polydor che gli dà vita per la prima volta sugli schermi nel film di Antamoro (1911) per giungere infine a Roberto Benigni, e non trascurando naturalmente la disseminazione del Pinocchio illustrato, da Mazzanti a Mussino, da Roberto Innocenti a Gris Grimly, fino alle innumerevoli variazioni del cinema di animazione, la più famosa delle quali rimane il Pinocchio svizzero-tirolese di Walt Disney. Insomma, la creazione di Carlo Collodi merita davvero la qualifica di iper-testo, anzi diventa quello che in gergo contemporaneo si usa chiamare cyber-testo.

Gli adattamenti e le metamorfosi di Pinocchio in una varietà di media consentono anche di fare emergere nuovi significati nascosti nel testo archetipale di Collodi. Con i miei studenti mi dedico a rintracciare ed espandere questo ventaglio di significati. Ci fa da guida metodologica ed epistemologica una pagina un po' borghesiana di Giorgio Manganelli in cui la natura stessa del libro (il supporto cartaceo, anch'esso di natura vegetale, su cui si materializza inizialmente la storia di un burattino) muta insieme al mutare delle sue metamorfosi immaginative:

Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo non gi nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo illimitato, ma unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo [Dunque questo libro parallelo non sta accanto, non in margine, non in calce; sta dentro, come tutti i libri, giacché non v'è libro che non sia parallelo].³

Un brano che possiamo accostare ad un passaggio di una conferenza tenuta da Calvino alla fiera del libro di Buenos Aires:

Un libro, io credo, qualcosa con un principio e una fine (anche se non un romanzo); uno spazio in cui il lettore deve entrare, muoversi, forse anche perdersi, ma ad un certo punto deve essere in grado di trovare una via d'uscita, o anche molte uscite, la possibilità di aprirsi una strada per venirci fuori.⁴

Il nostro viaggio testuale e virtuale *dentro* il racconto di Pinocchio ne forza decisamente i confini, e sfondando le pareti del libro come oggetto fisico, giunge fino agli esperimenti contemporanei (tra i quali quelli cui ci dedichiamo nel *medialab* di Brown) con un Pinocchio che, ormai svincolatosi dallo spazio che lo ha visto nascere, assume, nella sua evoluzione, una ulteriore identità: quella di un piccolo *golem* che si trasforma poi in un androide più o meno inquietante e perturbante, sull'esempio del *mecha* David di *Intelligenza artificiale* di Steven Spielberg o del robot animato di *Pinocchio 3000*. Ma questa metamorfosi ci offre non solo una possibilità di riflessione ma anche di sperimentazione, più o meno ludica, all'insegna di un costruttivismo che prende un'idea (o in questo caso un personaggio letterario) e lo ri-costruisce in un nuovo medium o combinazione di media, le varie forme del cybertesto. Diamone un esempio:



³ Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, p. 101.

⁴ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, p. 1361.

Questa immagine è tratta da una installazione di Franz Frischnaller e del gruppo *fabricators* che è all'origine della mia personale sperimentazione: il progetto di Frischnaller integra robotica e realtà virtuale, giustapponendole alla letteratura, l'arte e il *design*. Un vero e proprio fantoccio stilizzato, alto m. 1.80, fatto di legno e metallo, una marionetta robotizzata sospesa a dei fili che la manovrano davanti a uno schermo di 3x3m. su cui invece agisce e si muove il Pinocchio virtuale, come su un palcoscenico, interpretando la propria storia. Il Pinocchio robot obbedisce tramite otto sensori e un computer agli impulsi del visitatore/spettatore, il quale può interagire sia con il Pinocchio robot che col Pinocchio virtuale, usando un *joystick*, aggiornamento dei fili e della mano del burattinaio. Di fatto, il burattinaio viene sostituito dal computer, dunque robotizzato esso stesso, come estensione artificiale dello spettatore-lettore-giocatore che inter-reagisce con il mondo (o il palcoscenico) speculare e virtuale che prende forma sullo schermo. Ecco allora che la riletura di Pinocchio nell'ottica che sto presentando diventa necessariamente una riflessione sull'esistenza letteraria come forma (molteplice) di vita artificiale, ormai sganciata dal suo *medium* archetipale. E sul gioco come forza modellizzante tanto dell'immaginazione tradizionale pre-moderna (Vico) che dell'immaginazione tecnologica moderna. A patto di continuare a giocare con la *marionetta/androide*, con quella vera e propria *forma di vita artificiale* che è il nostro Pinocchio, come facciamo io ed i miei studenti nel nostro *medialab*. Al centro del loro lavoro, nel semestre di primavera 2006, la progettazione collaborativa di un gioco-ipertesto computerizzato che sia nello stesso tempo esplorazione (e ricreazione) virtuale dei mondi realistico-magici attraversati dal nostro eroe e popolati dagli altri personaggi; e attraversamento critico del testo archetipale, riletture in chiave ludica e interpretativa, in cui i passaggi narrativi più salienti (incluse le ellissi e i silenzi del testo, di cui parla Manganelli) vengano tradotti nelle regole performative del gioco.

Passando ora a Calvino, l'altra essenziale componente della nostra riflessione sulla simbiosi tra letteratura e gioco (compreso il gioco come nuovo approccio critico-performativo e costruzionista alla letteratura) è facile vedere come la prospettiva che accoppia l'analisi del testo letterario alla consapevolezza critica degli strumenti tecnici e tecnologici che lo producono e riproducono (in altri media), è *dovuta* a Calvino (nel doppio senso della parola 'dovuto', come nel titolo di un recente libro di Mario Lavagetto). Il che non vuol

dire però che questa prospettiva che abbraccia insieme la storia della letteratura e quella della tecnologia sia una prospettiva linearmente evolucionistica (che sostenga cioè che al progresso della tecnologia corrisponde necessariamente il progresso o la trasformazione della letteratura *in qualcos'altro*): questa è un'idea datata, ottocentesca, di evoluzione (che non a caso stava penetrando nella cultura italiana proprio negli anni in cui Collodi concepiva il suo fantoccio che diventa un bambino, o il suo giudice scimmione) idea a cui si è sostituita un'idea novecentesca, intimamente familiare a Calvino, che possiamo chiamare "teoria della convergenza asintotica" tra letteratura e scienza (o tecnologia), fondata tanto sulla calcolabilità, la programmazione totale quanto sulla discontinuità (o la *coupure* e il *découpage* epistemologici): la complessa dialettica di caso (da Monod in poi) e caos che del caso è solo scarto, variazione infinitesimale, tanto da poter dire che tra il caos e il caso c'è di mezzo il gioco, e sia il gioco della probabilità che il gioco del destino, inseparabili d'altra parte, e come avvolti in un'unica spirale, nella narrativa di Calvino.

Un altro testo-guida per la nostra riflessione *tra* letteratura italiana e tecnologie emergenti è dunque il testamento di Italo Calvino: i cinque memorandum per il prossimo millennio (il nostro millennio, appena inaugurato), o le lezioni americane, come sono stati variamente intitolati e tradotti. Le leggo insieme ai miei studenti come un vademecum per l'età digitale, una serie di *patterns* stilistici, valori e modelli per la costruzione e l'esplorazione di nuove forme, spazi e tempi del racconto; e come una griglia cognitiva tramite cui filtrare gli stimoli che ci giungono da altri *media*, gli inviti a "ri-mediare" e rimeditare le contaminazioni, ibridazioni possibili tra parola e immagine, animazione ecc., rivisitando anche, alla luce del suo pensiero più maturo, le idee espresse da Calvino su cibernetica, letteratura combinatoria e iper-romanzo, fin dai lontani anni sessanta.⁵ Entrambi questi

⁵ Il nostro lavoro preliminare ha portato alla costruzione di un sito che è, al momento in cui, scrivo, ancora in fase di progettazione (http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/n2k/index.html). Ai valori calviniani ho aggiunto due altri concetti legati all'opera di Umberto Eco (iper-storia e iper-intrecci). Sia consentito anche rimandare ai miei saggi su Calvino, sia in italiano che in inglese (tra tutti si veda "Le frecce della mente: Calvino, Arakawa e l'iper-romanzo", in: *Italo Calvino Newyorkese*, Proceedings of the International Symposium "Future Perfect. Italo Calvino and the Reinvention of Literature", ed. by Anna Botta and Domenico Scarpa, pp. 117-145); e alla voce *Iper-romanzo*, leggibile in rete sul sito dell'*Edinburgh Journal of Gadda Studies*, una delle riviste elettroniche più pregevoli, per concezione e realizzazione, tra quelle recentemente create, a cura di Federica Pedriali: <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/walks/rivaiperroman.html>.

corsi, che tengo a Brown da un paio d'anni a questa parte, sono concepiti come due veri e propri *ateliers*, una via di mezzo, *tra* un corso di letteratura e di scrittura (creativa), laddove la scrittura va intesa sia come scrittura *tout court* (sia narrativa che critica) che, in senso più tecnico, come programmazione o composizione, montaggio, collage, utilizzando i *softwares* e i brandelli di codice che abbiamo a disposizione, sia commercialmente sia, soprattutto, via *open source*.⁶

Nell'attesa del nostro turno in questa caverna platonica rivisitata o reinventata, i miei studenti ed io ci trasformiamo in *partners bricoleurs*. E quale prodotto più emblematico di un artigianale *bricolage* che non il magico burattino ricavato da quel pezzo di legno da catasta? Geppetto falegname levi-straussiano! E non è forse l'immagine del *bricoleur* che ritorna, con tutti i suoi riposti significati nella carta del Bagatto o Bateleur del *Castello dei destini incrociati*? Qui ritroviamo sorprendentemente un filo diretto con la contemporanea cultura giovanile, di cui ha scritto John Seely Brown:

Il ragionamento ha avuto sempre a che fare prima di tutto con tipi di deduzione e astrazione. Ma ciò che vedo oggi nei ragazzi che apprendono e lavorano nel nuovo medium digitale ha molto più a che fare col *bricolage* che con la logica astratta [...] In effetti, virtualmente nessun sistema oggi è costruito da zero o basandosi su principi primi (o ultimi) –nel modo in cui si usava costruire sistemi– ma piuttosto dal trovare esempi di codice sul web, prendendo a prestito "quel codice," portandoselo sul proprio sito e modificandolo per adattarlo ai propri bisogni. I sistemi di oggi sono costruiti nel senso di un esteso *bricolage*, incollando, rammendando o saldando insieme frammenti di codice ed estendendo questi frammenti, se necessario. Il problema tuttavia è che per avere successo come *bricoleur* del XXI secolo, ossia un *bricoleur* del virtuale piuttosto che del mondo fisico, nel prendere a prestito le cose bisogna essere anche in grado di decidere se credere o no, se aver fiducia o no, in queste cose...⁷

Nelle nuove forme di scrittura tanto linguistica (il sistema assistemico dei racconti-giochi) che informatica, i miei studenti ed io impa-

⁶ Per inciso, l'esplorazione e produzione più avvincente di nuovi spazi del racconto ha trovato da alcuni anni a Brown, sotto la guida dello scrittore Robert Coover e dei suoi collaboratori, una nuova sede nella *CAVE*, lo spazio di realtà virtuale e tridimensionale del Centro per la Visualizzazione e Computazione Avanzata dove si svolge la parte più avanguardistica della nuova scrittura-pittura tridimensionale. Cfr. <http://www.cascv.brown.edu/cavewriting/html>.

⁷ John Seely Brown, "Learning, Working and Playing in the Digital Age", http://serendip.brynmawr.edu/sci_edu/seelybrown/seelybrown.html. La traduzione è mia.

riamo a intrecciare insieme i molteplici fili e collegamenti che, come una sorta di sequenza genealogica, legano, altrettanto virtualmente, i valori-modelli collodiani e calviniani (*bricolage* e gioco combinatorio possono condurre a una costruzione progettuale e consapevole) all'intero dominio del "grande codice" della letteratura (italiana e non) del presente e del passato, mentre andiamo tracciando ed esplorando insieme la mappa, o il *puzzle*, provvisori della nostra mente al lavoro.

Questi nostri due autori ci forniscono anche due pedagogie alternative: *Pinocchio* (con tutta la sua progenie) è ancora nostro compagno di giochi, alter-ego artificiale: giocando con lui, rimettiamo in discussione la nostra identità, umana e "post-umana". Calvino ci invita invece a ri-giocare il gioco della letteratura, dai tarocchi del *Castello*, il gioco del nostro destino, alle *Città invisibili* sulla scacchiera di Marco Polo e Kublai Khan, una specie di *Sim City ante litteram* (e molto più immaginativa e avvincente), fino al gioco del Lettore e della Lettrice (ma anche lo *sleight of hand* di Ermes Marana in *Se una notte d'inverno*, il gioco del "romanzo interrotto e sempre ricominciato". Non a caso il *Castello dei destini incrociati* è stato oggetto delle prime progettazioni ipertestuali in forma digitale. E uno dei progetti che i miei studenti stanno eseguendo consiste nella creazione di tante versioni alternative di quel *Motel dei destini incrociati*, ipotizzato ma mai completato da Calvino, in cui ai tarocchi vengono sostituiti figure, personaggi e mondi ritagliati dai fumetti (nel nostro caso da mondo virtuale di internet).

Ma i suggerimenti che Calvino ci fornisce per una progettazione ludica non sottratta ad una coscienza critica provengono anche dalla sua prima produzione. Si può risalire infatti ad alcuni racconti (e all'insieme dei racconti, volendo, del dopoguerra) per trarre stimoli ad un adattamento del racconto in gioco (penso concretamente a giochi di ruolo e di *quest* che sperimentiamo). Si pensi ad esempio all'attualità di certi racconti post-resistenziali di Calvino, sulla scia del *Sentiero dei nidi di ragno* (al cui prototipo torneremo in chiusura), racconti come "Passatempi" (1943), "Campo di mine" (1946), "Un bel gioco dura poco" (1952), o "La bomba addormentata nel bosco" (1954) sul cui dilemma centrale, la costellazione di gioco, azzardo e angoscia della morte si dispiega in corollari narrativi in cui, come esaurientemente mostrato da Roberto Bertoni e Bruno Ferraro nel loro *Calvino ludico*,⁸ nel messaggio antimilitarista, si

⁸ Roberto Bertoni e Bruno Ferraro, *Calvino ludico: riflessione sul gioco in Italo Calvino*.

oscilla tra l'esorcismo della violenza e la sua assunzione a nucleo di un'esperienza tanto storica che simbolica, di una crescita tanto bloccata quanto precoce.

È il caso, appunto di Pin –il Pinocchio dimezzato del *Sentiero*– e di quell'oggetto magico, tanto giocattolo quanto strumento di distruzione, che è la pistola rubata al soldato tedesco, oggetto misterioso e quasi irrealista che, puntato contro una scarpa, può generare "storie meravigliose" o "giochi meravigliosi": l'uso dello stesso aggettivo è naturalmente sintomatico e assimila ancora di più l'una all'altra la funzione immaginativa del racconto come elemento essenziale del gioco e del gioco come generatore di racconto (o racconti, al plurale) tanto trasposizione simbolica e "fantastica" della realtà (come scrivono Bertoni e Ferraro) quanto problematizzazione del modello simbolico-ludico in quanto tale (la violenza è il nucleo arcaico del gioco).

Tutto ciò è di straordinaria attualità, in un'epoca in cui, come la nostra, la riduzione, da una parte, della guerra a gioco virtuale (gioco di simulazione e di strategia ma anche addestramento a distanza) e del gioco a dispositivo sostitutivo (o secondo alcuni generativo) di violenza più o meno immaginaria o simbolica ma con effetti reali ha raggiunto proporzioni davvero senza precedenti. In questa situazione diventa tanto più importante ritrovare una funzione pedagogico-critica del gioco. E Pin non è forse un precursore di tanti precoci adolescenti contemporanei? "Chi ha una pistola vera potrebbe fare dei giochi meravigliosi, dei giochi che nessun ragazzo ha fatto mai, ma Pin è un ragazzo che non sa giocare, che non sa prendere parte né ai giochi dei grandi né ai giochi dei ragazzi. Pure Pin adesso andrà lontano da tutti e giocherà con la sua pistola, farà giochi che nessun altro conosce e che nessun altro potrà sapere."⁹

Oltre che alla sfera freudiano-lacianiana della sessualità in formazione con cui tutti i racconti in fondo hanno più o meno apertamente a che fare (a cominciare da *Pinocchio*, ovviamente), questa frase ci rimanda ad una situazione di ambiguità che, come dicevo prima, è radicata profondamente, quasi archetipalmente nel nesso gioco-violenza (come uno stadio dello specchio). A che giochi, infatti, giochiamo noi adulti? A che giochi giocano i "ragazzi che non sanno giocare" o quelli che hanno perso, loro malgrado, la formativa innocenza del gioco? Viene da pensare alla strage di Columbine e, per converso, caso simmetricamente e simbolicamente opposto,

⁹ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno, Romanzi e racconti*.

alle cosiddette “bombe a grappolo” (non più bombe addormentate nel bosco ma oggetti tanto “magici” che iperreali che sembrano intenzionalmente progettati per dilaniare tanto l’immaginazione che i corpi delle loro vittime è il caso di dire predestinate, almeno nel caso dei bambini afgani o iracheni).

Che giochi, allora, è possibile progettare a partire dal rovesciamento operato ad esempio da Calvino nella “Bomba addormentata nel bosco”, in cui, scrivono ancora Bertoni e Ferraro, l’ingiunzione “bambini non giocate coi proiettili abbandonati nei campi” ha un effetto narrativo iperbolico: il protagonista Pierino trova una bomba H e la porta a casa; il paese viene evacuato e la bomba lasciata in un bosco dove, passati molti anni, resta inesplosa, come le bombe addormentate nei silos ex-sovietici (l’immagine agraria è sintomatica) o i loro componenti potrebbero essere “ritrovati” e disseminati sulle nostre città da terroristi stragisti. Ecco allora un esempio di *anti-gioco* che, a partire da questo tema, è possibile adottare come prototipo pedagogico.

Offrendo questi esempi ai miei studenti, li sollecito nondimeno a pensare a un modello evolutivo del racconto in gioco, in cui (seguendo Calvino) la logica adulta della teoria dei giochi (quella appunto che guidava nel dopoguerra la corsa agli armamenti come deterrente all’olocausto nucleare, seminando la terra di armi di distruzione di massa, quelle vere, cioè, e non quelle virtuali che sarebbero state nascoste nei silos inesistenti di Saddam Hussein) viene capovolta secondo una altrettanto rigorosa logica ludica (e critica) che riconduce paradossalmente l’arma al gioco, gioco narrativo in questo caso che demistifica e mette a nudo l’assurdità distruttiva dei giochi escogitati dagli adulti. Continuare a giocare, dunque: ma l’importante è conservare tanto la capacità di perdersi nel gioco che l’abilità di non perdere di vista o non cessare di domandarsi, da bambini adulti, il vero perché del gioco, e la sua vera posta, come ben sa il Montezuma di Calvino, accingendosi a giocare e, fatalmente a perdere, la sua partita a bocce con Cortés.

Bibliografia

- BERTONI, Roberto e Bruno FERRARO, *Calvino ludico: riflessione sul gioco in Italo Calvino*. Viareggio, M. Baroni, 2003.
- CALVINO, Italo, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano, Mondadori, 1992, 2 voll.

MANGANELLI, Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*. Torino, Einaudi, 1977.

RIVA, Massimo, “Le frecce della mente: Calvino, Arakawa e l’iperromanzo”, in Anna BOTTA e Domenico SCARPA eds., *Italo Calvino newyorkese, International Symposium Future Perfect. Italo Calvino and the Reinvention of Literature*. Cava de’ Tirreni (Salerno), Avagliano, 2002, pp. 117-145.

WARDRIP-FRUIIN, Noah, Pat HARRIGAN, *First person. New Media as Story, Performance and Game*. Cambridge, MIT Press, 2004.

Bibliografia informatica

Edinburgh Journal of Gadda Studies, a cura di Federica Pedriali, <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/walks/pge/rivaiperroman.html>.

SEELY BROWN, John “Learning, Working and Playing in the Digital Age”, http://serendip.brynmawr.edu/sci_edu/seelybrown/seelybrown.html.

Presentación

Mis estudiantes de las clases de italiano en la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro, en México, son casi siempre jóvenes de entre 18 y 25 años que están inscritos en alguna otra Facultad de la misma Universidad en donde realizan estudios de licenciatura o maestría; eventualmente asisten a mi aula también muchachos más jóvenes o personas de una edad mayor. En casi todos los casos mis estudiantes desean estudiar el italiano por el gusto de acercarse a esta lengua y a su cultura; pocos de ellos lo hacen por necesidades académicas o laborales. Esta última característica hace que trabajar con ellos sea “fácil”, en el sentido de que siempre están dispuestos a participar en la clase y que casi todos los materiales que les propongo resultan de su interés. En el caso concreto de la experiencia que da vida a estas reflexiones, mis alumnos han estudiado el italiano más o menos ciento veinte horas y han superado con éxito el nivel B1 de la Certificación del Italiano como Lengua Extranjera (CILS) que propone la Universidad para Extranjeros de Siena. Como dije, casi todos ellos comparten la idea de que quieren aprender también la “cultura” del italiano y no solamente la lengua en sí. Por “cultura” ellos entienden la “cultura humanística”, es decir, no solamente el concepto de “cultura antropológica” entendida como “el modo con el cual se da respuesta a las necesidades de la naturaleza: el modo de alimentarse, de vestir, de formar familias y grupos sociales, de imaginar a los seres divinos, etc.”,¹ sino también las obras de arte de los italianos, sobre todo en el campo de la plástica. Cuando los cuestiono sobre su interés por estudiar temas de literatura ellos responden que sí les interesan, pero que... ojalá no sea desde un enfoque como el que trabajaron en la escuela secundaria o en la preparatoria. Según ellos el enfoque con el que hasta la fecha han abordado este campo es de tipo “historicista”, es decir, una revisión cronológica de las principales obras de la litera-

¹ Paolo Balboni, *Le sfide di Babele*, p. 64.

tura sin detenerse a tomar ejemplos de cada uno de los períodos o estilos estudiados. Afirman que el estudio de la literatura es el recordar, entonces, fechas y nombres de autores y sus principales obras. Esto los vuelve un tanto refractarios al estudio de temas literarios. Además, lo reconocen, han leído muy poco no solamente en la lengua extranjera que están estudiado –el italiano–, sino inclusive en su misma lengua materna. Aun así algunos estudiantes se muestran muy interesados en abordar el estudio de este campo y, por otra parte, los programas oficiales de la institución donde trabajo prevén el estudio de aspectos de la literatura.

Crear, estudiar, enseñar literatura...

No ignoro que el estudio de la literatura puede ser abordado desde los enfoques teóricos que le son propios (filológicos, lingüísticos, hermenéuticos, filosóficos, etc.), pero desea enfatizar la diferencia que por su naturaleza misma existe entre el campo de la “creación literaria”, del “estudio teórico de la literatura” y la “enseñanza de la literatura”. Más todavía, podría hablarse de un campo que fuera “la educación del ser humano a través de la literatura” y, en mi campo, el desarrollo de las competencias lingüístico-comunicativas y culturales en lengua extranjera a partir del estudio de la literatura. Esa discusión entre la “literatura académica” y la “literatura formativa” no es nueva, pero, como dice Manuel Alvar,

sería conveniente distinguir entre una crisis de la literatura como disciplina académica y una crisis en la enseñanza de la literatura. [...] Pero este debate interno de la literatura como campo científico o disciplina no se corresponde exactamente con el debate de la enseñanza de la literatura. [...] Se explican [...] planteamientos prácticos recomendados por profesores, críticos o escritores, pero sin apenas apoyar estos principios en alguna fundamentación pedagógica o didáctica, lo cual es normal si pensamos que la mayoría de los encuestados son ante todo eminentes filólogos y su línea de investigación no es la investigación didáctica.²

¿Por qué estudiar/enseñar literatura? Armellini³ responde que por motivos de tipo cognitivo, ético, psicológico y relacional. De *tipo*

² Manuel Alvar, *Didáctica de la literatura para la enseñanza primaria y secundaria*, p. 9.

³ Guido Armellini, *Come e perché insegnare letteratura*, p. 61 ss.

cognitivo porque al escuchar, al leer, al hablar y al escribir sobre literatura se promueve la práctica y el desarrollo todas aquellas funciones mentales superiores del ser humano para codificar o decodificar mensajes. Por cuestiones de *tipo ético*: porque la literatura aporta valiosos temas, casos y ejemplos en donde los valores y los problemas morales del ser humano pueden ser reconocidos, analizados, discutidos y, en el mejor de los casos, aceptados o rechazados; y, por último, por motivos de *tipo psicológico y relacional* porque la literatura

con su combinación de fantasía y realidad, requiere del lector una mezcla de acercamiento y lejanía, de identificación emotiva y de reflexión racional, constituye un terreno suficientemente circunscrito y regulado que nos permite hablar de nuestros sentimientos y de nuestra postura frente a la vida evitando los riesgos de seducción o plagio: un excelente pretexto para comunicar con los otros –y para construir con los otros– nuestra identidad personal, sin estar obligados a hablar verdaderamente de nosotros.⁴

No puedo evitar pensar como maestro de una lengua extranjera, y sostendría que el estudio de la literatura ofrece también –tal vez como un motivo de tipo cognitivo más preciso– una excelente oportunidad para desarrollar las habilidades lingüístico-comunicativas y culturales al mismo tiempo que se ejercen los motivos cognitivos, éticos, psicológicos y relacionales apenas citados. Por último, pero no menos importante, el estudio de la literatura permite a los alumnos hacer más amplia su cultura general, esa cultura que tendría que ser característica fundamental de cualquier estudiante universitario y de todos los profesionistas sin importar su área de desarrollo. Ignorar las principales aportaciones del hombre al campo de las letras sólo porque se es químico –por ejemplo– reduce al científico a una condición un poco menos humana; por otra parte, enseñar literatura solamente porque los programas oficiales de nuestra institución de trabajo nos lo indican, se reduce a un motivo mezquino y minimizante.

¿“Aprender” literatura...?

Todo parece indicar que el ser humano es, por naturaleza, un “ser literario”. Recordemos cuánto goza un bebé cuando su madre le canta

⁴ *Ibid.*, p. 72.

o lo hace repetir rimas infantiles al mismo tiempo que mueve alguna parte de su cuerpo; es clásica la figura del niño que entra en trance cuando un adulto le lee o le cuenta alguna historia en donde los seres fantásticos pululan. Es bien sabido que los niños y los adolescentes aman leer historietas ilustradas, escribir “versos de amor”, escuchar y cantar las canciones en donde esos motivos cognitivos, éticos, psicológicos y relacionales citados arriba son ejercidos de una manera natural y agradable; los adultos también nos embebemos escuchando leyendas, historias fantásticas, canturreando nuestras canciones favoritas, etc. Entonces... ¿en qué momento se “rompe” ese “ser literario”? ¿Por qué es que en las escuelas es tan difícil —a veces— dar comienzo a procesos de enseñanza y/o estudio de la literatura? Una primera respuesta sería que el “ser literario” que somos se rompe al momento en que se “oficializa” el estudio de la literatura y lo que antes era una diversión pasa a ser un deber que además tiene una calificación escolar.

Si deseáramos enfocar nuestra atención a la enseñanza de la literatura dentro de la clase de lengua extranjera, entonces habría que resolver una serie de problemas de no poca monta. Uno de ellos es que es importante acercarnos a la teoría que avale nuestras propuestas para poder comunicarlas sin que importe que “la glotodidáctica es una ciencia práctica, en el sentido que no propone teorías descriptivas o interpretativas de la realidad como las ciencias teóricas, sino teorías sobre la resolución a problemas de la realidad”.⁵ Por otro lado, recordemos que nuestros alumnos son desconfiados, en el sentido de que ellos esperan de nosotros una larga lista de períodos, de fechas, de autores y de obras; sorprenderlos con una propuesta nueva, entonces, no será una tarea fácil. Además, el nivel de conocimiento de la lengua extranjera nunca será suficiente de tal modo que nos permita el estudio de las obras literarias sin que pongamos una atención suficiente e intensiva a este rubro. Para terminar habrá que contemplar el problema del tiempo: ¿cuántas horas estamos decididos a dedicar al estudio de cuáles obras literarias? ¿no nos distraerá de los “programas oficiales”? Recordemos también que el abordaje de las obras literarias se vería muy favorecido si nuestros alumnos poseyeran igualmente un cierto bagaje de conocimientos de la historia, de la geografía y de otras ciencias sociales y a veces esto no se da. Y así hemos llegado a la parte central de esta reflexión. La experiencia que aquí se narra tuvo lugar con el estudio de *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, de Italo Calvino. Este libro

⁵ P. Balboni, *Microlingue e letteratura nella scuola superiore*, p. 14.

...se compone de veinte relatos. Cada relato se dedica a una estación: el ciclo de las cuatro estaciones se repite por tanto cinco veces en el libro. Todos los relatos tienen el mismo protagonista, Marcovaldo, y presentan más o menos un esquema idéntico. El volumen se publicó por primera vez en 1963, en Turín [...]. Marcovaldo va en busca de la “naturaleza” [...]. La que encuentra es una Naturaleza desdeñosa, contrahecha, comprometida con la vida artificial. Personaje bufo y melancólico, Marcovaldo es el protagonista de una serie de fábulas modernas que [...] se mantienen fieles a una clásica estructura narrativa, la de las historietas con tiras de ilustraciones de las revistas infantiles. Las características del protagonista se insinúan apenas: es un espíritu sencillo, es padre de familia numerosa, trabaja de peón o mozo en una empresa...⁶

Éstos fueron precisamente los parámetros que me llevaron a seleccionar *Marcovaldo* para esta experiencia. Su división en “estaciones” permite abordar textos cortos que tienen vida propia sin depender necesariamente del resto del libro; además, al tener cada texto casi la misma estructura de los otros, permite ofrecer un solo esquema de trabajo. La lengua que se usa es “moderna” y esto acerca el texto a las posibilidades lingüísticas de los estudiantes, no obstante se trate de un texto con función estética y que por lo mismo haga uso de ciertos términos que, si bien no son de uso estrictamente literario, no forman parte del vocabulario activo de mis alumnos. Finalmente Marcovaldo es un personaje no tan ajeno a la realidad de los estudiantes universitarios mexicanos y la lectura de sus “aventuras” permite derivar la discusión y el análisis de una gran cantidad de temas sociales y culturales, al mismo tiempo que nos permite acercarnos a los sentimientos del ser humano.

Esta propuesta constituye una mega-unidad de aprendizaje dividida en aproximadamente veinte horas distribuidas a lo largo de un semestre (80 horas). Una “unidad de aprendizaje”, de acuerdo con Anna Ciliberti, como lo sintetizo en mi estudio sobre la clase de lengua,⁷ es

un trabajo organizado en momentos lógicamente interrelacionados y ordenados en orden cronológico, de duración variable, al término del cual el estudiante: habrá establecido relaciones entre las nuevas informaciones (culturales y lingüísticas) entre lo que

⁶ Juan Ramón Masoliver, “Introducción” a la versión española de I. Calvino, *Marcovaldo*, pp. 11-12.

⁷ Jaime Magos Guerrero, *La administración de la clase de lengua*, p. 107. La cursiva es mía.

ya sabía y lo que está aprendiendo; habrá recibido una pluralidad de input o sea capaz de acceder a fuentes de información (otros compañeros, el maestro, personas externas a la clase y/o a la escuela, materiales didácticos estructurados, obras de consulta, textos no didácticos...); habrá tenido la posibilidad de usar la información recién adquirida para una finalidad determinada (hacer carteles, recitar, presentar un trabajo en la clase o fuera de ella, construir audiovisuales, comunicar etc.); habrá ejercitado todas las habilidades lingüísticas (y *metacognitivas*).

El esquema general de las actividades que se siguen en cada una de las fases que se presentan más adelante se resume en la siguiente tabla:⁸

| Ciliberti | Características de las actividades | Magos |
|---|---|-------------------------------------|
| | Es una serie de actividades que tienen que ver con la comprobación previa de las estructuras cognitivas de los alumnos. A veces basta una entrevista o un interrogatorio: ¿se acuerdan que...? y ¿Saben que...? También es importante comunicar los objetivos de la Unidad Didáctica y discutirlos con ellos para acordar y organizar el trabajo. | Primer momento: Preparación |
| Primer momento: Contextualización | Ubicarse en el tema o argumento de la UD haciendo comentarios sobre un texto, explotando una imagen, etc. | Segundo momento: Introducción |
| Segundo momento: Input | Recibir los datos nuevos a través de actividades de comprensión auditiva y/o de lectura. | Tercer momento: Recepción |
| Tercer momento: Reflexión ("Messa a fuoco") | Reflexión metalingüística respecto a los aspectos que contiene el texto que se está estudiando. Actividades de reconstrucción y deducción. | Cuarto momento: Reflexión |
| Cuarto momento: Oportunidad de uso | Actividades de producción oral y/o escrita poniendo en acción todos los datos que el alumno ha recibido y aprendido. | Quinto momento: Producción |
| Quinto momento: Refuerzo | Actividades y ejercicios de repaso y/o de refuerzo durante la clase o fuera de ella a partir de los "errores", lagunas y carencias detectadas en la fase anterior. | Sexto momento: Repaso y refuerzo |
| | Actividades de reflexión metacognitiva (como se presentan arriba); de conclusiones lingüísticas, temáticas y metodológicas y de verificación del logro de los objetivos. | Séptimo momento: Evaluación |

De manera más concreta, el trabajo se dividió en cinco fases cuyo título pretende reflejar el objetivo principal de cada una de ellas. Estas fases fueron las siguientes:

- Fase I: "¿Sí podemos estudiar literatura...?"
- Fase II: "¿Cómo era...?"

⁸ *Ibid.*, p. 110.

- Fase III: "¡Te toca!"
- Fase IV: "¡Voy yo solo!"
- Fase V: "¡Sí pudimos...!"

Los objetivos generales de todas estas fases son de varios tipos: objetivos de tipo *comunicativo* (escuchar, hablar, leer y escribir acerca de los diferentes temas que contienen los relatos del libro seleccionado); objetivos de tipo *estratégico* (conocer y practicar una técnica para realizar resúmenes; reflexionar sobre algunas técnicas para el enriquecimiento lexical); objetivos de tipo *metalingüístico* (repassar y conocer temas de la gramática que los estudiantes detecten como necesarios y/o importantes); objetivos de tipo *cross-cultural* (comentar los aspectos de la cultura italiana que los estudiantes señalen como interesantes y compararlos con la cultura mexicana); objetivos de tipo *metacognitivo* (aprender un modelo de trabajo, reflexionar sobre de él y tomar decisiones al respecto); objetivos de tipo *formativo* (interesarse por el estudio de la literatura y desear repetir la experiencia).

A continuación presento un resumen de los objetivos específicos y de las actividades de cada una de las fases mencionadas y hago algunos comentarios al respecto:

FASE I: ¿SÍ PODEMOS ESTUDIAR LITERATURA...?

Objetivos:

- Interesar a los estudiantes.
- Crear una estructura cognitiva previa.
- Presentar un modelo de trabajo.
- Crear un clima de confianza respecto al tema.

Actividades:

1. El maestro lee en voz alta el relato "Funghi in città". Los estudiantes tienen el texto en mano.
2. El maestro elucida los significados párrafo por párrafo o según sea necesario.
3. Se analiza el relato en cuanto a sus características textuales.
4. Se ejecuta alguna actividad tendiente al desarrollo de la memoria visual y/o auditiva: lectura en voz alta; dictado; repetición oral, etc.
5. Se enlistan las palabras a partir de las cuales se trabajaran las técnicas de enriquecimiento lexical.
6. Se elabora grupalmente un resumen del texto haciendo explícita la técnica "del mapa".

7. Se hacen comentarios de tipo cross-cultural.
8. Se aíslan las partes “bellas” del texto analizado.
9. Se derivan temas de gramática para su análisis.
10. Se enlistan las actividades realizadas y se llega a conclusiones.

Esta primera fase del trabajo es determinante para interesar a los alumnos en la lectura del libro seleccionado. Como puede verse en los objetivos específicos, no aparecen temas concretos respecto a la gramática o a los campos lexicales; todo esto deberá dejarse a la espontaneidad, interés, curiosidad y entusiasmo que marquen los estudiantes. Una de las competencias didácticas del docente de lenguas es la lectura en voz alta (actividad No. 1). De ésta depende muchas veces el despertar el interés y el entusiasmo de los alumnos.⁹ La elucidación del significado de las palabras que los estudiantes encuentren como “nuevas” o “desconocidas” deberá hacerse una vez que se realice la actividad de comprensión de la lectura (actividad No. 2) a través de las técnicas que el docente considere necesario (mini-dramatización, sinónimos y antónimos, conceptualización, etc.). Analizar el relato en cuanto a sus características textuales como la unidad, la completud, la cohesión y la coherencia (Actividad No. 3) significa trazar un esquema general para que los estudiantes analicen el relato (y los siguientes). Considero que el desarrollo de la competencia textual es altamente importante en el trabajo que hacemos en las aulas y me parece que la enseñanza de la literatura constituya una oportunidad excelente para promoverla. Las actividades para desarrollar la memoria visual y auditiva (Actividad No. 4) permiten que el estudiante no solamente se familiarice con el tema y con los campos lexicales que el autor propone, sino que también “pierda el miedo” a leer, a hablar y a escribir; muchas veces no es que nuestros alumnos comentan faltas de ortografía al escribir, sino que no han realizado procesos sensoriales anteriores que tienen que ver con el reconocimiento y la discriminación de grafías, por ejemplo. Las técnicas para trabajar el enriquecimiento lexical (Actividad No. 5) pueden ser la seriación y la secuenciación, el uso de palabras clave o palabras “gancho”, las técnicas basadas en los aspectos morfológicos y sintácticos de las palabras, etc. No hay una receta: el maestro debe responder didácticamente a las exigencias implícitas o explícitas de los estudiantes. Hacer un resumen

⁹ En esta sede no me detendré a hacer consideraciones teórico-prácticas respecto a este importante campo —ni a otros que forman parte de la formación psicopedagógica del maestro de lenguas— y me limito a señalar como altamente importante el considerar todos estos aspectos.

siguiendo la técnica del mapa (Actividad No. 6) consiste en encerrar en recuadros la información clave y los conectores que dan coherencia a sus relaciones y trazar líneas rectas que unan tales recuadros. Al final se obtiene un “camino” que nos permite recorrer de manera muy veloz —resumida, obviamente— todo el texto leído. Hacer un “mapa” es una técnica que normalmente los estudiantes realizan sin mayores problemas una vez que la han entendido, pero lo asombroso es que muchas veces encuentran diferentes “caminos”, diferentes modos de leer el mismo texto sin que sus propuestas pierdan coherencia. Los comentarios de tipo cross-cultural (Actividad No. 7) surgen de los pequeños detalles que llaman la atención de los alumnos; en ocasiones son los datos que sugieren semejanzas entre la cultura meta y la cultura madre, en ocasiones surgen de los datos que conllevan divergencias culturales y que por lo mismo les atraen y les causan curiosidad o interés. Enlistar las partes “bellas” del texto leído (Actividad No. 8) es siempre un nido de sorpresas para el docente: los alumnos depositan lo estético del texto a veces en una sola palabra que “sueña muy bien”, a veces en los conceptos que encierran las frases, en ocasiones en la visión general del relato. El docente no tiene más que compartir ese momento de éxtasis y recordar que cada ser humano encuentra y goza la belleza de manera diferente. Llega el momento de hacer reflexiones metalingüísticas (Actividad No. 9) a partir de las sugerencias de los estudiantes; lo más probable es que hayan logrado ya una lectura profunda e intensiva del texto que están trabajando y que por lo mismo, de manera inductiva, hayan entendido la función de “ese detalle” cuya explicación gramatical deberán solicitar ahora. En ocasiones basta una breve explicación por parte del docente, y que proponga a sus estudiantes que resuelvan algunos ejercicios; a veces el tema gramatical se queda ahí, esperando un mejor momento para ser resuelto. Se observa que la enseñanza de la gramática, abordada de este modo, se convierte en una “gramática a partir del texto”,¹⁰ con un enfoque más inductivo que deductivo. La Actividad No. 10, la última, es un momento de reflexión metacognitiva en la cual los estudiantes recuperan todo el proceso que han recorrido junto con su maestro; es el momento de, tal vez, hacer un esquema escrito que le permita al estudiante recorrer nuevamente el mismo camino, pero empleando ahora un texto diferente, otro relato del mismo *Marcovaldo*. La mayor parte de las veces, en mi experiencia del firmante, los alumnos se muestran sorprendidos de tener que hacer este “recuento”

¹⁰ Maria Luisa Altieri Biagi, *La grammatica dal testo*.

de actividades; es como si les extrañara que el maestro les revelara sus secretos... Por supuesto, es el momento de responder a la pregunta que da nombre a esta Fase: "¿Sí podemos estudiar literatura...?"

Se pasa ahora a la Fase II de esta macro-unidad de aprendizaje:

FASE II: ¿CÓMO ERA...?

Objetivos:

- Reflexionar sobre el modelo de trabajo.
- Introducir algunos otros elementos propios de la narración literaria.
- Practicar lo aprendido.

Actividades:

1. Se revisa con los alumnos el esquema de actividades realizadas durante la Fase I y se aclaran las eventuales dudas.
2. Se repiten las actividades:
 - a) Lectura en voz alta (relato: "La villeggiatura in panchina") comentando velozmente conceptos como "narrativa", "protagonista", "nudo", etc.
 - b) Elucidación de significados. Análisis de las características textuales de el relato.
 - c) Ejecución de una actividad tendiente al desarrollo de la memoria visual y/o auditiva.
3. Ejecución de las técnicas de enriquecimiento lexical:
 - a) Aplicación explícita de la técnica del resumen.
 - b) Comentarios de tipo cross-cultural.
 - c) Se reflexiona sobre las "partes bellas".
4. Se derivan temas de gramática para su análisis.
5. Se realizan las especificaciones operativas del caso.
6. Se llega a conclusiones.

Realmente considero que hay poco que comentar acerca de esta fase, si no es que prácticamente se repiten todos los pasos de la Fase I. Las diferencias más notorias entre ambos momentos es que ahora el estudiante conoce ya un esquema de trabajo, lo revisa y se dispone a recorrerlo de nuevo; como se ve en la Actividad 2-a, se introducen también algunos conceptos teóricos propios de la narración literaria tratando de "ejercitar la virtud de la modestia"¹¹ recordando que nuestros alumnos tienen como objetivos principales el desarrollo de la competencia comunicativa y el conocimiento de la cultura, y que el abordaje de as-

¹¹ Cesare Segre, *Avviameto all'analisi del testo letterario*, p. 90.

pectos puramente teóricos de la literatura podría más bien interferir en nuestro trabajo que apoyarlo. Otro señalamiento importante es que los alumnos deben tener muy claro el tipo de ejercicio que van a realizar en cada actividad. Esa claridad comprende la identificación del texto (o de la parte del texto, cada relato, en nuestro caso) que les va a servir como base para que después ellos mismos propongan otros ejercicios (Fase III y siguientes); a la identificación del texto se añade la claridad de las indicaciones (parte *normativa*) y la claridad de la acción que debe realizarse (parte *operativa*¹²). Es importante que, al llegar a las Actividades 3 y 4, los estudiantes no tengan dudas sobre cómo realizaron el trabajo ni sobre el esquema que el maestro les propuso y que han recorrido juntos ya en dos ocasiones. Se trata de que estén listos para dar inicio ellos solos al mismo conjunto de actividades.

Y así se llega a la Fase III:

FASE III: ¡TE TOCA!

Objetivos:

- Fomentar la autonomía de los estudiantes al ejecutar las técnicas enumeradas.
- Corregir las eventuales imprecisiones al ejecutar las técnicas propuestas.
- Permitir a los estudiantes proponer un "toque personal" al momento de realizar el trabajo.

Actividades:

1. En parejas (fuera del aula), los estudiantes leen el relato "Il piccione comunale".
2. Se distribuyen las actividades entre las parejas de estudiantes.
3. Las ejecutan ante sus compañeros. Se hacen observaciones para corregir o para optimizar.
4. Se llega a conclusiones.
5. Se repite el proceso con el relato "La città smarrita nella neve".

El título de esta Fase se debe a que ha llegado el momento de dejar que los estudiantes trabajen de manera un poco más independiente (ahora trabajan en parejas y además fuera del aula). El hecho de trabajar en parejas permite que se genere la discusión entre los alumnos, sobre todo al momento de que se les asigne una actividad cuyos resultados tendrán que presentar ante sus compañeros en el aula: identificación de

¹² Cosma Siani, *Lingua e letteratura*, p. 110.

las partes del texto en el relato, lectura en voz alta, enriquecimiento léxico, resumen siguiendo la técnica del mapa, identificación de aspectos culturales, aislamiento de las "partes bellas" del relato, identificación de los temas gramaticales que deben ser atendidos en el aula. Nótese cómo este listado comprende siete actividades; esto quiere decir que, eventualmente, el maestro repite alguna de las actividades o elimina alguna de ellas dependiendo del número de estudiantes con los cuales esté trabajando. Un aspecto importante de esta Fase es que, cuando los estudiantes propongan ante sus compañeros el resultado de la actividad que hayan realizado, deberán cuidar que las partes normativa y operativa citadas arriba hayan sido correctamente ejecutadas. Esto quiere decir que los alumnos, de un modo o de otro, deberán desarrollar algunas competencias didácticas propias del trabajo docente (!). Si el maestro posee los apoyos teóricos propios de cada una de las técnicas señaladas arriba y además tiene experiencia en su manejo práctico, podrá orientar de manera clara y precisa a los estudiantes para que las realicen ellos solos. Si el maestro no posee estos apoyos será justamente el momento de ejercer su derecho a la actualización docente.

Es el momento de ejecutar la Fase IV:

FASE IV: ¡VOY YO SOLO!

Objetivos:

- Fomentar la autonomía de los estudiantes al ejecutar las técnicas enumeradas.
- Corregir las eventuales imprecisiones al ejecutar las técnicas propuestas.
- Permitir a los estudiantes proponer un "toque personal" al momento de realizar el trabajo.

Actividades:

1. Se distribuyen los siguientes 12 relatos (de "La cura delle vespe" hasta "Marcovaldo va al supermarket⁸⁾) entre los estudiantes del curso.
2. Cada estudiante prepara una exposición oral ante sus compañeros para presentar sus conclusiones generales enfatizando los elementos y las técnicas estudiadas que él crea conveniente.
3. Se llega a conclusiones después de cada exposición.

El hecho de solicitar a cada estudiante que se encargue de manera individual de un relato constituye para ellos un reto. Encontrarse frente a "todo un texto" por trabajar, preparar alguna actividad

para compartir con sus compañeros (poniendo atención tanto a la forma como al fondo de ésta) y presentar los resultados en el grupo es, para muchos de ellos, una actividad que genera un cierto grado de ansiedad. Desde luego, al momento de decidir cuál de las técnicas estudiadas seleccionará para trabajar y presentar ante sus compañeros, deberá optar por aquella en la que se sienta más seguro, pero a medida que cobre confianza en su trabajo deberá decidirse por la técnica del aspecto que necesite trabajar más. Permitirles que trabajen las técnicas que les son más familiares y más "fáciles" para luego pasar a aquellas que les resultan más "difíciles", es respetar sus propios ritmos de aprendizaje y de desarrollo cognitivo, lingüístico y social. Es conveniente que previamente se asigne un tiempo determinado para que cada estudiante presente su reporte oral; éste dependerá del número de estudiantes con los cuales se trabaje y del tiempo que se tenga a disposición.

Y así se llega a la Fase V:

FASE V: ¡SÍ PUDIMOS!

Objetivos:

- Fomentar la autonomía de los estudiantes al abordar la lectura individual de un texto literario.
- Reflexionar sobre una técnica para abordar la lectura de textos literarios narrativos.

Actividades:

1. Los estudiantes leen de manera individual el resto del libro (de "Fumo, vento e bolle di sapone" hasta "I figli di Babbo Natale").
2. Se realizan conclusiones generales sobre:
 - a) aplicación y el impacto personal de las técnicas estudiadas.
 - b) El efecto del texto literario sobre los lectores.
3. Se decide con cuál obra continuar la experiencia.

Esta fase suele ser la más larga porque los alumnos hacen comentarios, exponen sus dudas, presentan sus reportes, proponen interpretaciones sobre los relatos leídos con mayor confianza y, en consecuencia, hacen uso de más tiempo. Es el momento de verificar si los objetivos generales y específicos se cumplieron y en qué medida. Una de las reflexiones más importantes que debe hacerse en esta Fase es acerca de las acciones que los alumnos han emprendido para "leer literatura"; esto decidirá si desean continuar leyendo otras obras o si

prefieren dedicar su tiempo a aprender con el uso de otros materiales. La mayor parte de las veces los alumnos deciden seguir leyendo y, si deseamos continuar la experiencia con las obras de Italo Calvino, es el momento de proponer sus *Racconti* o bien alguno de los libros de la trilogía de los antepasados: *Il vizconte dimezzato*, *Il cavaliere inesistente* o bien *Il barone rampante*. Muchas veces los alumnos proponen leer poesía y entonces la atención del maestro debe enfocarse a ¿cómo leer poesía de tal modo que los alumnos se motiven a abordar este género literario? La misma pregunta podría ser motivo de una reflexión teórico-práctica y de una propuesta fundamentada si nuestros alumnos nos solicitaran leer la *Divina commedia*, por ejemplo...

Adoptar esta mega-unidad de aprendizaje para leer *Marcovaldo* significa activar muchas de las áreas que debemos tratar en el salón de clases. A continuación presento una tabla que pretende presentar algunos ejemplos de las actividades realizadas:

| No. | Tipo | Ejemplos |
|-----|--------------------------------------|--|
| 1 | Comprensión auditiva | • El maestro lee en voz alta... |
| 2 | Comprensión de lectura | • Los estudiantes leen... el resto del libro... |
| 3 | Producción escrita | • Se enlistan las palabras a partir de las cuales... • Se elabora un resumen... |
| 4 | Producción oral | • Cada estudiante prepara una exposición oral... |
| 5 | Desarrollo de la competencia textual | • Se analiza el relato en cuanto a sus características textuales. |
| 6 | Apreciación estética | • Se reflexiona sobre las "partes bellas." |
| 7 | Reflexión sociocultural | • Se hacen comentarios de tipo cross-cultural. |
| 8 | Reflexión Metacognitiva | • Se enlistan las actividades realizadas y se llega a conclusiones. |
| 9 | Reflexión metalingüística | • Se derivan temas de gramática para su análisis. |
| 10 | Trabajo individualizado | • Los estudiantes leen de manera individual... |
| 11 | Trabajo en colaboración | • En parejas, los estudiantes leen... • Se hacen observaciones para... |

En cada uno de los casos es importante que el docente tenga muy claro cuáles son los parámetros que le permitirán evaluar las actividades. No todas las veces es necesario otorgar una "calificación"; a veces es suficiente que los estudiantes reciban un comentario sobre el trabajo que hayan realizado y, sobre todo, que se les indique de qué manera podrán continuar con esta experiencia extrayendo de ella el máximo provecho. De cualquier modo es necesario señalar insistentemente que, si alguna de las actividades fuera evaluada con fines de promoción, el maestro debe seleccionar las técnicas más adecuadas para realizar un trabajo que refleje la filosofía educativa que subyace en esta propuesta. No sería posible, por ejemplo, dar marcha a esta experiencia para —al final de ella— "calificar" aplicando un tradicional examen de transformación de frases de un estatus gramatical a otro.

Consideraciones finales

Mi experiencia al aplicar esta mega-unidad en mis cursos de lengua y cultura italianas es que muchos alumnos que ya se encontraban previamente interesados en la literatura se entusiasman al hacer conscientes las técnicas para leer, para realizar resúmenes, para enriquecer su vocabulario, para identificar aspectos estéticos de la obra, etc. Otros más, también previamente interesados en la literatura, se deciden a continuar leyendo en italiano otras obras —como las señaladas— del mismo autor. No es raro que surja algún admirador de Italo Calvino que se decida a leer toda su producción. Por el contrario, muchos de los alumnos que antes no habían leído obras literarias también se entusiasman y, habiendo conocido algunas técnicas para realizar esta actividad, deciden seguir leyendo las obras que el maestro les proponga; otros alumnos deciden que la literatura no les gusta y prefieren seguir esperando otra oportunidad para entrar al estudio de este campo...

Ser maestro de lengua no es una cosa fácil; ser "maestro de literatura" tampoco lo es. En ambos casos es necesario y muy importante que el docente conozca los soportes teóricos y las técnicas sugeridas para trabajar esta mega-unidad (Cf. Fases I y II) y sus estrategias de ejecución en el aula. No olvidemos que en el trabajo educativo en el aula el principal educado es el maestro.¹³ No tengamos prejuicios, entonces, en ejercer nuestro derecho a la actualización docente y busquemos aprender lo que nos es necesario para trabajar en las aulas.

Es necesario aclarar que esta mega-unidad funciona con alumnos cuyos objetivos sean aprender la lengua y la cultura a niveles comunicativos. Cualquiera que sea el resultado si nos decidimos a activar la propuesta aquí contenida, es menester que los maestros de lenguas extranjeras tengamos muy presente que nuestro trabajo dentro de la literatura es encontrar las propuestas didácticas para que nuestros alumnos se entusiasmen por leer a los autores más importantes en la lengua que enseñamos. Esto no riñe con la idea de abordar también el estudio teórico de algunos aspectos de la literatura que, desde luego, harían que nuestro trabajo en el aula fuera siempre más comprometido y profesional. La investigación y las propuestas en todos los "sub-campos" de la literatura —teorización, investigación, creación, enseñanza— son muy importantes, pero es necesario no tasarlos a todos con los mismos parámetros y como si

¹³ Ángel Gimeno Sacristán, José Pérez Gómez, *Comprender y transformar la enseñanza*, pp. 120 ss.

todos ellos constituyeran un mismo bloque y persiguieran los mismos objetivos.

La didáctica de la literatura en lengua extranjera con fines de desarrollo comunicativo-lingüístico y cultural está ahí, esperando nuestras reflexiones y nuestras propuestas. ¡No la hagamos esperar!

Bibliografía

- ALTIERI BIAGI, Maria Luisa, *La grammatica dal testo. Grammatica italiana e testi per le scuole medie superiori*. Milano, Mursia, 1992.
- ARMELLINI, Guido, *Come e perché insegnare letteratura. Strategie e tattiche per la scuola secondaria*. Bologna, Zanichelli, 1987.
- BALBONI, Paolo, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*. Torino, UTET, 2002.
- BALBONI, Paolo, *Microlingue e letteratura nella scuola superiore. Guida all'esame di concorso*. Brescia, La Scuola, 1990.
- CALVINO, Italo, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Milano, Mondadori, 2001.
- CALVINO, Italo, *Marcovaldo o sea las estaciones en la ciudad*, trad. Juan Ramón Masoliver. Madrid, Siruela, 2004.
- GIMENO SACRISTÁN, José, Ángel PÉREZ GÓMEZ, *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid, Morata, 1992.
- MAGOS GUERRERO, Jaime. *La administración de la clase de lengua*. Querétaro, UAQ, 2006.
- SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi, 1999.
- SIANI, Cosma, *Lingua e letteratura. Esplorazione e percorsi nell'insegnamento delle lingue straniere*. Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Se una notte d'inverno...

Immagini legate alla pittura di Mondrian

ELENA TARDONATO
Universidad Nacional de Rosario

Italo Calvino non era interessato a raccontare vite, l'etica del realismo non gli interessava poiché le nostre vite non sono che dei frammenti che rimangono inescrutabili. Per questo adoperò un doppio criterio costruttivo con la presenza di un protagonista di fronte a figure minori, incontri e scontri che non si dilagano in motivi molteplici giacché la fine non ha importanza, ma la ha certamente l'inizio, la causa, ed è appunto il lettore colui che deve coglierne le corrispondenze e le analogie.

Italo Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* riafferma il piacere del fantastico e non rinuncia ad includere il discorso sul romanzo all'interno del testo. Lo schema del libro include la storia raccontata con stili e modalità diverse nei dieci frammenti di romanzi inseriti nel testo riconoscibile nella cornice esterna dove il protagonista viene identificato mediante la seconda persona. Ed è proprio questa la grande novità del romanzo: questo porre come protagonista il suo destinatario, cioè il lettore che diventa poi protagonista doppio, scisso in lettore e lettrice.¹

L'intera opera si svolge come un'avventura aperta a tutte le possibilità. Esistono dunque nel testo numerosissime istanze di narrazione, articolate in modi differenziati entro la cornice dei romanzi inseriti in una sconcertante variazione qualitativa, implicite e presenti ed anche da figure extradiegetiche. Il lettore viene interpellato direttamente: "Stai per cominciare a leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino" oppure: "Rilassati. Raccolgiti. Allontana da te ogni pensiero", legandolo ad un mondo extratestuale contingente e situazionale; nel resto della cornice a partire dal secondo capitolo il narratore dimostra di essere uno scrittore per i suoi riferimenti all'attività di realizzazione discorsiva del testo in maniera da assistere all'articolazione dei dieci piccoli racconti

¹ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Su Calvino abbiamo consultato il testo di Marco Belpoliti, *El ojo de Calvino*, e gli articoli del *Convegno internazionale Italo Calvino*.

metadiegetici inseriti nel flusso principale della narrazione, che presentano ognuno un diverso narratore intradiegetico che acquisisce i connotati di uno scrittore.

L'istanza narrativa dimostra la propria autocoscienza alludendo al processo di scrittura mediante continui riferimenti al livello dell'enunciazione, e questi interventi indicano che stiamo leggendo un romanzo, una finzione. La rappresentazione di dodici soggetti diversi sospende nel lettore l'eventuale identificazione del narratore con lo scrittore reale, ferma la possibilità della proiezione ed offre un caleidoscopio di punti di vista, di prospettive ed orizzonti epistemici diversi.

La biforcazione del punto di vista tra narratore e narratario anticipa alcune recenti discussioni teoriche sulla nozione del punto di vista, privilegiando il carattere dualistico e culturale che risulta essere contemporaneamente quello dell'enunciatore quanto quello dell'enunciatario per cui s'istaura la significazione; così il testo narrativo dipende dal doppio sguardo di un osservatore e di un informatore, stabilendosi una dialogicità tra narratore e personaggi.

Il continuo trascorrere di punti di vista compie un contrasto tra i diversi procedimenti narrativi dal momento che i romanzi incompleti risentono un determinato modello o un preciso orizzonte culturale. Allo stesso modo i vari personaggi del romanzo rispecchiano diverse ideologie letterarie: Lotaria è la lettura ideologizzata, Ludmilla sceglie di non conoscere gli scrittori perchè deludono, Marana sogna una letteratura tutta di apocrifi, Flannery dice di poter catturare il mondo illeggibile senza centro né io. Così Calvino sostituisce il romanzo alla teoria del romanzo. L'opera letteraria diventa allora un *Aleph*, definito da Borges come un luogo in cui si trovano senza confondersi tutti i luoghi della terra, visti da tutti i punti; e così l'opera di Calvino rappresenta l'insieme di tutti i possibili procedimenti narrativi.²

La struttura di *Se una notte d'inverno* riproduce il meccanismo formale della narrazione attraverso l'esplicitazione delle procedure ed anche attraverso l'esaltazione del montaggio narrativo in maniera tale che il montaggio narrativo costruisce un mondo fittizio in cui sono contenuti ulteriori fatti di finzione. *Se una notte d'inverno* è la simulazione dell'atto della narrazione; non rappresenta una sequenza di azioni possibili o reali ma una sequenza di finzioni narrative che

² I concetti di analisi letteraria dipendono dai *Saggi critici* di Roland Barthes, dal *Lector in fabula* di Eco, dal *Dell'imperfezione* di Greimas, dal *The act of reading* di Wolfgang Iser.

la tesi di Marana mette in rilievo, con l'argomento che la letteratura è un inganno che genera situazioni più vere del vero, riprendendo così il concetto di Calvino che affermava che la letteratura vale per il suo potere di mistificazione e che nella sua mistificazione possiede la sua verità. Ma Calvino in questo romanzo non produce mistificazioni; produce invece racconti con diverse impostazioni stilistiche e un variabile rapporto con il mondo: si tratta dunque di finzioni e non mistificazioni, azioni narrative che qualificano il romanzo come una grande macchina di finzione; ogni voce, ogni punto di vista è portatore di una poetica di scrittura o di lettura.

La sua letteratura diventa così un ponte tra lo scrivere e il leggere, tra vedere e vedersi attarverso il labirinto che gira attorno ad un centro, ad un punto di vista. Frammenti di un filo sottile che il lettore deve legare, come un gioco di specchi, per mostrare che lo scrivere è un atto creativo che supera la realtà del mondo, simulacro della comunicazione narrativa e costituisce un'esaltante manifestazione di un avvicinarsi all'abisso; la sfida lanciata ai limiti tradizionali e codificati del mondo narrativo sancisce l'ingresso del reale nell'immaginario e dell'immaginario nel reale. I personaggi sono così portati dall'intreccio, dalla situazione, e il lettore rimane prigioniero perché si vede rispecchiato. Lo si può paragonare con *Le mille e una notte* per lo spostamento continuo della storia per dimostrare il compito evasivo del romanzo sino a portarlo alla provocazione e il divertimento.

Il tempo come protagonista si presenta in uno stato d'incertezza superato dalla concatenazione di avvenimenti, il tempo come un *continuum* che avvolge la coscienza che non ha la capacità di stabilire nessun rapporto tra percezione e ricordi. Le immagini si presentano così in uno stesso livello di coscienza mentre la memoria fluisce in un continuo ritorno, un principio senza fine. Il tempo vissuto dalla coscienza è il tempo della solitudine, dell'allucinazione della società. Italo Calvino respinge la nostalgia in quanto conoscitore della crisi d'identità che soffre l'uomo contemporaneo per lo sgretolarsi del nucleo familiare, per la disarticolazione della comunità; così la scienza e la letteratura si uniscono in lui per affrontare questo senso di perdita che fa che l'uomo si riconosca straniero nel mondo. Italo Calvino sa quanto sia difficile reinventare la quotidianità; la sua ironia allora si risolve in autonomia dalla contraddizione tra tempo ed eternità, tra finito e infinito, tra concreto ed astratto. Il modello della rete delle possibilità borgesiane non si limita a costruire larghe cornici e unirle in reciproca interdipendenza con brevi racconti, ma al contrario le innesta in una architettura complessa e combinatoria.

Italo Calvino dopo gli anni '70 costruisce racconti metarrarativi che offrono al lettore processi espressivi mentre afferma che lo scrivere è mettere in gioco ciò che abbiamo dentro e fuori, cioè il gusto per il meraviglioso. Raccontare diventa un'avventura di una storia e l'immaginazione toglie la possibilità di sintesi tra racconto e fantasia, tra cosciente ed incosciente, tra verità e verosimiglianza. Per questa ragione scompone le sue geometrie e i mondi possibili non sono paralleli ma si innestano uno dentro l'altro, e ognuno partecipa della realtà dell'altro: l'opera si apre così in una dimensione frammentata, sfaccettata in utopie.

Non c'è più spazio che per il calcolo, e la costruzione diventa l'unico modo d'intendere e di percepire la realtà: funzione plastica dell'immagine per raggiungere l'idea, l'avventura in cerca della felicità concedendo un senso di libertà, bisogno d'integrare il saggio, la riflessione culturale, morale, e politica con il senso della realtà e del racconto. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si presenta come un atto poetico appoggiato su un puzzle per mostrare un tempo plurimo e ramificato, un'immagine del mondo come sistema di sistemi, la vertigine del vuoto e dell'infinito.³ Ogni racconto non conclude, e l'interruzione gioca in maniera strutturale, mostrando l'interruzione della vita. Questo romanzo è una meditazione sull'arte dello scrivere romanzi, tramite un personaggio scrittore offrendo il disegno unitario della struttura binaria del libro solo apparentemente disarticolata e disponibile per cogliere una gamma indefinita di significati.

Calvino ricorda l'idea primigenia:

M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebbe essere un Lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z, ma è una copia difettosa e non riesce andare oltre l'inizio. Torna in libreria per farsi cambiare il volume...⁴

Paradigma circolare con possibilità reversibili. •

Se una notte d'inverno un viaggiatore esibisce il processo delle proprie contraddizioni, la doppia avventura di leggere ed amare che conclude nell'avventura di vivere e morire percepita da una coscienza semiotica che presenta discontinuità nella continuità, eterogeneità nell'omogeneo: il modo in cui rappresenta Italo Calvino la trasformazione estetica della libertà. L'architettura e lo schema della

³ Cfr. Mario Perinola, *La società del simulacro*.

⁴ Alfredo Giuliani, *La cattura del lettore*, p. 119.

favola di Italo Calvino è geometrica, la sua morale dipende dalla ragione, e nella scrittura offre la sua esperienza di uomo e di scrittore per recuperare a maniera di contenuto, la fantasia di un mondo che ha perso il senso dell'umano.

Le sue opere narrative generano una doppia enfasi: da una parte il non accettare registri sentimentali della realtà, e dall'altro descrivere questa realtà perenne del mondo; e in questo si collega alle pitture di Mondrian, di un genere che questi nominò "neoplasticismo", un modo di dipingere che non considerava la riproduzione di immagini reali per poter esprimere l'assoluto e l'universale nascosto dietro la realtà; e nella sua tavolozza rimasero solo i colori puri, che descrivono l'astratto in strutture che non si collegano ma rimangono separate.

Mondrian presentò un mondo senza oggetti, trascendente, con un misticismo spirituale che supera le incertezze sentimentali e libera gli stimoli individuali eliminando dall'arte il mondo oggettivo. Calvino scelse personalmente le copertine dei suoi libri, illustrate con quadri di pittori moderni e postmoderni –Domenico Gnoli, Maria Agostinelli, Pablo Picasso, Marina Apollonio, Vittorio Vasarely, Paul Klee, René Magritte, Fausto Melotti ed altri– però personalmente credo che *Se una notte d'inverno un viaggiatore* avrebbe potuto essere illustrato da Mondrian.

Per Italo Calvino la letteratura è un sistema di segni chiuso entro se stesso, e il contatto con la realtà non è diretto. La letteratura diventa in una certa maniera il "regno del linguaggio" che si genera su se stesso.

Bibliografia

- BARTHES, Roland, *Saggi critici*. Torino, Einaudi, 1966.
 BELPOLITI, Marco, *El ojo de Calvino*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
 CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino, Einaudi, 1980.
Convegno internazionale Italo Calvino. Milano, Garzanti, 1988.
 ECO, Umberto, *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981.
 GIULIANI, Alfredo, *La cattura del lettore*. Milano, Feltrinelli, 1984.
 GREIMAS, A. J., *Dell'imperfezione*. Palermo, Sellerio, 1988.
 ISER, Wolfgang, *The act of reading*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978.
 PERINOLA, Mario, *La società del simulacro*. Bologna, Cappelli, 1985.

Le città invisibili: mostra itinerante tra letteratura e pittura

CRISTINA SECCI

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Dice Calvino che le città sono un insieme di tante cose: sono fatte di memoria, di segni, di un linguaggio. Sono luoghi di scambio e non solo di merci, ma di parole, di desideri e di ricordi in successive stratificazioni che (dis)ordinano il vivere umano. Dove l'urbe si comporta come una *matrioska*, che contiene al suo interno un modello sorprendente, una favola impossibile, in cui ci si può compiacere o cadere nella malinconia.

Pedro Cano e Italo Calvino condividono almeno questi tre elementi: le città, il viaggio e un taccuino. Acquarellista di fama internazionale, Cano è considerato tra i più importanti pittori neorealisti spagnoli. "Comincio i miei dipinti come fossero romanzi" afferma a proposito di questa mostra che ha presentato proprio in occasione dell'anniversario della morte del grande scrittore: una collezione di 55 acquarelli itineranti sia nel contenuto che nel progetto, ispirati a *Le città invisibili*. Inaugurata inizialmente in Spagna, la mostra è poi giunta in diverse città italiane tra cui Roma, Firenze e Palermo. Dove parola e immagine si fondono in un unico itinerario.

Le città invisibili, relazioni di viaggio che Marco Polo fa a Kublai imperatore dei Tartari, è un testo scritto un pezzo alla volta. Calvino predisponiva cartelle per raccogliere tematicamente gli scritti prima di darne forma di libro: una cartella per gli oggetti, una per gli eroi della mitologia, una sulle quattro stagioni e i cinque sensi. Una appunto per le città: "era diventato un po' come un diario che seguiva i miei umori e le mie riflessioni".¹ Calvino traccia così mappe dentro uno spazio sospeso sull'utopia necessaria all'uomo. Richiama a sé fantasia e filosofia, impressioni dell'animo, slanci poetici a cui non rimane indifferente Pedro Cano che definisce il libro come "il porto di partenza per questo viaggio indimenticabile".² Il suo è un omaggio appassionato al crocevia della memoria: la memoria di un

¹ Cfr. Italo Calvino, Prefazione a *Le città invisibili*, pp. iv-ix.

² Pedro Cano, *Le città invisibili. Las ciudades invisibles*, catalogo della mostra, p. 140.

libro e quella dei viaggi compiuti. Il romanzo sembra così estendere la sua geografia nell'opera di Cano, fino a compiere un nuovo viaggio. Per questo lo spettatore non smette di essere lettore: così come realtà e immaginazione rappresentano possibilità contigue, pittura e letteratura sono l'una il riflesso dell'altra. Dove la parola è un sottotesto che si declama a colori. Sono porti insperati:

Così visitai la città di Diomira, coperta di cupole e con statue di bronzo di tutti gli dei. Arrivai ad Isidora, dove i palazzi hanno delle scale a chiocciola incrostate di chioccioline marine. Dorotea con le quattro torri e Zaira dalle immense scalinate. [...] Dovetti decidere se arrivare a Despina via terra o via mare, passeggiare per le strade di Zirma tra marinai che si tatuavano città sul corpo, fino ad arrivare a Isaura, la città dei mille pozzi.³

Le città –certamente *invisibili* come da titolo– risvegliano sentimenti. Il libro s'apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, dice ancora Calvino nella Prefazione al suo testo, nascoste nelle città infelici. Partirò quindi dalla suggestione che richiama la parola *città*, che come un bell'inganno racchiude un'anomala geografia di luoghi inesistenti, per usare uno dei paradossi fantastici attribuiti al pittore spagnolo. Città regalate da Calvino ai lettori nel 1972 ed illustrate successivamente dalla mano di Pedro Cano, che ne ripercorre altrettante dietro l'eco dei loro nomi di donna: Dorotea, Zea, Isidora. La mostra modella su acqua, carta e colori i ricordi di quei paesaggi surreali.

Calvino sempre nel 1972 si domanda cosa rappresenti la città per l'epoca. Risponde che forse ci si sta avvicinando ad una crisi della vita urbana, e che le città invisibili sono un sogno che nasce dal cuore delle città visibili. Allo stesso modo, le città immaginarie tracciate da Cano svelano strutture urbanistiche che riconducono al reale. Sono cantieri svelati da labirinti e dentro si possono riconoscere canali veneziani, panorami mediterranei, ponteggi sospesi sulla memoria: "Essere condotto da Calvino in questi luoghi" dice Pedro Cano nel suo catalogo, "e dare a mia volta colori e forma a paesaggi ed atmosfere, oggetti e luci che vengono dalla memoria della mia pittura e dalle mie esperienze personali, è stata una delle avventure più intense della mia vita". Capiremo poi meglio questo legame tra i due artisti e come sia nato, per ora ci basti pensare al testo di Calvino come veicolo di movimento per il pittore spagnolo.

³ I. Calvino, *op. cit.* p. 133.



Cano, nato nel sud della Spagna in una piccola cittadina della provincia di Murcia chiamata Blanca, si è formato all'Accademia di San Fernando a Madrid studiando con maestri come Antonio López García, Antonio Guíjarro e Juan Bartola. Nel 1969 gli venne assegnata una borsa di studio per frequentare l'Accademia di Belle Arti. Viaggiò in America Latina verso la metà degli anni settanta e nel 1984 si trasferì a New York dove rimase per cinque anni. Così descrisse quel viaggio durante una conversazione telefonica che scambiammo nel gennaio 2005: "Fu un viaggio nella modernità. Anche se entrare a New York è un po' come entrare in una città antica, forse ad Alessandria o Babilonia. Per me fu una grande scuola. Compivo 40 anni: lascio la gioventù per entrare nella maturità. Tornai diverso. Lì imparai a rispettare la mia provenienza, per questa ragione al rientro la mia identità risultò rafforzata".

Le città sono infatti anche mete di viaggio. Considerazione non casuale quest'ultima perché stiamo parlando di due viaggiatori instancabili, ossessionati da geografie che nessuna mappa descrive e che concedono al viaggio lo stesso senso, che è poi quello della scoperta e del riflesso dell'animo. Vagano come osservatori privilegiati dentro queste metafore del vivere urbano. Gli acquarelli della mostra itinerante di Cano come i viaggiatori che la visitano, rappresentano un nuovo spazio visivo per la narrazione di quei luoghi. La mostra riscatta fisicità alla descrizione delle città e l'immagine viene tradotta direttamente dalla parola. Ma c'è un ricordo dentro. E quando gli dico durante la nostra conversazione telefonica che ci sono città che hanno ancora esposte le proprie cicatrici, ferite di guerra, risultato di una ristrutturazione a favore della memoria, mi risponde: "La memoria per me risiede nella parola. Quando ero bambino, dei quattro nonni solo uno sapeva leggere. Allora erano molto importanti i racconti. Non c'era televisione, e il raccontare fu per me un esercizio molto importante nella mia formazione. L'Italia in particolare credo abbia uno speciale rispetto per la memoria ed è riuscita a mantenere vivo il ricordo, per esempio, di come si coltiva un campo. Memoria del campo, degli orti e della terra". Attualmente l'artista vive nella cittadina di Anguillara, vicino Roma.

L'incontro tra Calvino e Cano, di cui il conosciuto autore era un attento conoscitore, avvenne nel 1984: "In un pomeriggio di marzo conobbi Italo Calvino. -racconta Cano- "Inauguravo quella sera una mostra alla Galleria Giulia di Roma e prima che cominciasse ad arrivare la gente apparve lo scrittore accompagnato da una donna con gli occhi del colore del mare. Non so se più sorpreso o felice mi



avvicinai per ringraziare il maestro che mi confessò di essere venuto per un manifesto che annunciava la mostra con delle immagini di asparagi e finocchi e aveva avuto la curiosità di conoscere chi li aveva dipinti".⁴

La prima idea del lavoro su *Le città invisibili* risale però a quattordici anni fa, quando Chichita, la *mujer de ojos marinos* moglie di Calvino, regalò all'artista un esemplare della prima edizione del volume, suggerendogli di leggerlo con attenzione e trarne materiale per la sua pittura. Da allora, quel testo ha accompagnato l'artista nella compilazione di note ispirate dalle sue parole e dalle città mediterranee visitate:

Ho portato per anni con me, nei miei viaggi, questo piccolo libro e cominciai a riempirne gli spazi vuoti con schizzi che a poco a poco mi collocavano in quella geografia di luoghi inediti che tanto mi ricordavano altri luoghi visitati nel mio lungo deambulare per il mondo e che sempre avevo cercato di catturare nei miei quaderni di viaggio.⁵

Fino a quando tre anni fa decise infine di ordinare quel groviglio di segni e cominciò a delinearli l'idea della mostra: realizzare una sorta di quaderno di viaggio con immagini suggerite non dai luoghi ma dalle descrizioni che ne fa un'altra persona: "nel mio caso dalla parola di Italo Calvino"⁶ dice Cano.

I colori utilizzati sono estremamente raffinati. Appena palpabili come l'elemento che li compone –l'acqua– che modella le spigolosità, rinnova la nitidezza e lascia l'eco di un suono. È risaputo che la tecnica dell'acquarello è considerata ideale per dare il senso di qualcosa di evanescente o di onirico. E difatti l'acquarello si appropria dell'immagine e attraverso il velo che l'acqua impone sull'immagine, crea sovrapposizioni, nuove distanze tra gli oggetti. Su ogni foglio vi sono le iniziali delle città, prese in prestito da 30 alfabeti di lingue morte. Segni diversi che però hanno lo stesso suono, così come stesso eco possono avere letteratura e pittura. Sono come tatuaggi, graffi estetici sulla carta.

Il supporto che utilizza il pittore sono dei fogli di carta realizzati a mano di medio formato (trenta centimetri per cinquanta). La carta è come se fosse piegata: si intravede al centro, leggermente

⁴ P. Cano, *op. cit.*, p. 130.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶ *Ibid.*, p. 133.

eccentrica, una linea verticale sbiadita, quasi si trattasse di pagine aperte da un taccuino di viaggio. Non destinate se non ad un pubblico eletto. Che entra nella sfera del privato. Che partecipa come intimo viaggiatore anch'esso dentro questa geografia impossibile. E proprio Calvino parla di un libro fatto a poliedro, che ha conclusioni un po' dappertutto e cita la possibilità di cercare il senso di un libro simmetrico a partire dal mezzo, dalla parte centrale. Come una vaga riga verticale appunto.

Se questa combinazione letteraria di acquarelli riveli visioni o ricordi è difficile da dire. Sembrano piuttosto mappe che si intrecciano con luci e trasparenze. L'acqua distilla le immagini per offrirle all'occhio spettatore. E chiede allo sguardo uno sforzo di ubicazione: da una porta d'ingresso, un particolare su un tavolo, il segno di una donna che è stata lì.

C'è chi dice che viaggiare è una inquietudine dell'anima, un ricerca o addirittura una perdita di se stessi. Se non torni a casa dopo il viaggio non torni a te stesso, o ti ritrovi monco di qualcosa. Quando, per telefono, domando a Pedro Cano se il viaggio è una fuga mi risponde: "C'è una gran differenza tra un viaggio di piacere e uno per desiderio di conoscenza. Molta gente che durante un viaggio non ritrova la propria dimensione, rientra dopo quattro giorni. Invece proprio perdersi è una delle cose più belle. Anche viaggiare soli è importante, perché uno si ritrova più aperto, più permeabile, perfino con più bisogno di contatti fisici e parlati. Un viaggio è come una cassa o una piscina vuota. È speranza di conoscenza".

Bibliografia

- CALVINO, Italo, *Le città invisibili*. Milano, Mondadori, 2003.
CANO, Pedro, *Le città invisibili. Las ciudades invisibles*, catalogo della mostra. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2005.

Las alocuciones de Dante al lector (consideraciones sobre un texto de Auerbach)

MARIAPIA LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

El estudio de Erich Auerbach sobre los apóstrofes que Dante dirige al lector en el transcurso de las tres Cantigas, publicado en 1953, encuadra perfectamente el modo y el por qué de dichas alocuciones, de las que no encuentra antecedentes análogos ni en la poesía latina clásica, ni en la tardolatina, ni en la medieval directamente antecedente al poema dantesco. Y no los encuentra, a pesar del acopio de erudición del que el ilustre estudioso alemán hace alarde en texto y en notas en su artículo, porque a nadie, como a Dante

è stata affidata la missione, importante come quella [di Enea e Paolo] di rivelare all'umanità l'ordine eterno di Dio e di insegnare agli uomini, in uno speciale momento storico, ciò che vi è di errato nella struttura della vita umana.¹

Las alocuciones por lo tanto son necesarias para involucrar más estrechamente al lector en el viaje regenerador y didascálico, cuya narración tiene como destinataria a la humanidad entera, en su nivel individual y colectivo, como *pólis* y como *ecclesia*. Los veinte pasajes involucrados en el estudio, identificados ya en 1929 por Herman Gmelin, como señala Auerbach, tienen –casi todos– el vocativo “lector”.

Un acercamiento más minucioso nos permite clasificar esta ruptura de la “cuarta pared” narrativa –si se me permite la irrupción del lenguaje teatral– con resultados interesantes.

Hay que notar, antes que todo, que el Poeta apostrofa a su “lector” por la primera vez en el canto VIII del Infierno, aquel famoso canto cuyo *incipit* (“Yo dico, seguitando...”) dio de qué pensar a muchos críticos (incluyendo a la que escribe), que se pusieron la cuestión si Dante no hubiese empezado la redacción de la *Commedia* en años anteriores al canónico 1303 ó 1307, que son las fechas que se suelen manejar como más probables. Esta improvisa inclusión del

¹ Erich Auerbach, “Gli appelli di Dante al lettore”, p. 318. *Ultimi studi su Dante*, pp. 309-323. Publicado por primera vez como “Dante’s adresses to the readers”, *Romance Philology* vii, 1953-1954, pp. 268-278.

“lector” en la dinámica narrativa, en lo personal me parece un detalle más a favor de la tesis que aventuré en un estudio anterior: que no sólo haya habido dos tiempos de redacción del poema, sino dos proyectos estructurales, el primero de ellos más reducido y en cierta medida más apegado a los cánones redaccionales clásicos.² Esta primera interpelación:

Pensa **lettor**, se io mi sconfortai
nel suon delle parole maladette,
che non credetti ritornarci mai. (Inf. VIII, 94-96)³

nos da la tónica de la mayoría de las intervenciones análogas: asegurar al lector de la veridicidad de lo narrado, de la experiencia vivida por el narrador que llama a testigo a su lector, apelando a su compasión, a su participación experiencial e imaginativa. De hecho, las alocuciones que instan al lector a “pensar”, o sea a vivir simpatéticamente lo que vive el narrador, son cuatro, además de la citada:

Se Dio ti lasci, **lettor**, prender frutto
di tua lezione, or **pensa** per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto, (Inf. XX, 19-21)

Com'io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, **lettor**, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogni parlar sarebbe poco.
Io non mori' e non rimasi vivo:
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno ed altro privo. (Inf. XXXIV, 22-27)

Pensa, lettore, s'io mi maravigliava,
quando veda la cosa in sé star queta,
e nell'idolo suo si trasmutava. (Purg. XXXI, 124-126)

Pensa, lettore, se quel che qui s'inizia
non procedesse, come tu avresti
di piú savere angosciosa carizia; (Par. V, 109-111)

Hay que notar que las alocuciones que encontramos en Infierno y Purgatorio sirven para involucrar al lector con una experiencia o sentimiento vivido por el narrador, mientras que la que encontramos

² He tratado este argumento en “La doble estructura de la *Divina comedia*. Una reflexión y una hipótesis”, en Lilian von del Walde, Concepción Company, Aurelio González eds., *Literatura y conocimiento medieval*, pp. 251-260.

³ Las citas dantescas siguen la edición de Scartazzini-Vandelli.

en Paraíso se refiere al lector mismo, ya copartícipe directo de la aventura espiritual.

Esta progresión, este cambio de régimen, nos lleva a otra consideración. Los llamados al lector en el Infierno sirven principalmente para que el narrador convenza al destinatario de su mensaje de que lo que vivió fue cierto. Son siete: las más numerosas, y de ellas seis son de este tipo. Además de las ya mencionadas:

... e per le note
di questa comedia, **lettore**, ti giuro,
[...]
ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogni cor sicuro, (Inf. XVI, 127-132)

Se tu se' or, **lettore**, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia
ché io che 'l vidi a pena il mi consento. (Inf. XXV, 46-48)

A éstas hay que agregar una, la más breve de todas las alocuciones, que curiosamente no contiene el vocativo “lector”, sino la paráfrasis “tú que lees”:

O **tu che leggi**, udirai nuovo ludo: (Inf. XXII, 118)

Auerbach insiste sobre la “urgencia pedagógica” (p. 317) de Dante, sobre el recuerdo constante de su misión educadora, “troppo compreso delle rivelazioni che il suo messaggio incarna” (p. 315) que los hace ser tan “fraternal” con el lector:

Dante, nell'urgenza del suo appello, è assai piú vicino [dei classici] al lettore, assai piú *fraterno* nel suo sforzo di convincerlo a fare di tutto per condividere spontaneamente l'esperienza del poeta e per *trarre frutto* dal suo insegnamento. (p. 316, cursivas mías)

Acto seguido cita el *único* pasaje del Infierno con alocución *no directamente* al lector fraternal, sino a un “voi” genérico, que puede más bien asimilarse a aquellas exclamaciones o interrogantes retóricas que encontramos codificadas en los clásicos. Se trata de los famosos versos:

O **voi** che avete gl'intelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame delli versi strani. (Inf. IX, 61-63)

Versos de verdad extraños, que esconden una verdad o doctrina que los doctos de siete siglos no han logrado desentrañar con seguridad. Hay que notar aquí que no se hace referencia a la lectura, al libro entre las manos en soledad meditativa. El verbo usado es un verbo de ver: *mirate*. Sin embargo, aquellos grande críticos que estamos glosando, han enumerado estos versos —en mi opinión más bien propios de la retórica tradicional— como alocución al lector. Y como tales debemos aceptarlos.

Si pasamos al Purgatorio, la tónica cambia. En el reino del dulce color de oriental zafiro, la intención pedagógica y moral se hace más evidente. Y es lógico: el Purgatorio es el estadio de la purificación, que no puede ser efectiva y ni siquiera concebible si no es voluntaria. Dante debe entonces convencer a su lector de que acepte la purificación: ya no hace falta que le asegure sobre la veracidad de su viaje, pues se supone que ésta ya está sobreentendida. La primera alocución la encontramos también después de siete cantos, y mucho se parece, a primera vista, a la que acabamos de comentar:

Aguzza qui, **lettor**, ben gli occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero. (Purg. VIII, 19-21)

Aquí también se hace referencia a la vista; sin embargo, el apóstrofe al “lector” no deja dudas sobre quién es el destinatario de la exhortación, ni sobre el medio que tiene a su disposición —el texto escrito— para reflexionar. Y la siguiente conversación con el lector es, acaso, la única que revela con toda claridad la intención pedagógica:

Non vo' però, **lettor**, che tu ti smaghi
di buon proponimento per udire
come Dio vuol che 'l debito di paghi. (Purg. X, 106-108)

No te asustes lector, y persevera.

Pero lo interesante es que a partir de esta segunda cantiga, los apóstrofes al lector tienen también otro contenido: la referencia a su acción de escribir. Son tres de las siete apóstrofes las que tienen este contenido:

Lettor, tu vedi ben com'io innalzo
la mia materia, e però con piú arte
non ti maravigliar s'io la rincalzo. (Purg. IX, 70-72)

A descriver lor forme piú non spargo
rime, **lettor**; ch'altra spesa mi strigne
tanto ch'a questa non posso esser largo; (Purg. XXIX, 97-99)

S'io avessi, **lettor**, piú lungo spazio
da scrivere i' pur cantere' in parte
lo dolce ber che mai non m'avría sazio;
ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia piú ir lo fren dell'arte. (Purg. XXXIII, 136-141)

Ya hemos citado la otra alocución del Purgatorio, la única que exhorta al lector a identificarse con la experiencia del narrador:

Pensa, lettore, s'io mi maravigliava,
quando vedeo la cosa in sé star queta,
e nell'idolo suo si trasmutava. (Purg. XXXI, 124-126)

La última alocución del Purgatorio que nos queda por examinar anticipa lo que será lo característico de las cinco (acaso seis, acaso siete, como veremos) alocuciones del Paraíso: la invitación al lector a imaginar lo que el poeta vio, y que quiere dar a entender que no sabe o puede describir:

Ricorditi, **lettore**, se mai nell'alpe
ti colse nebbia per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle talpe,
come, quando i vapori umidi e spessi
a diradar cominciansi, la spera
del sol debilmente entra per essi;
e fia la tua immagine leggera
in giugnere a veder com'io rividi
lo sole in pria, che già nel corcar era. (Purg. XVII, 1-9)

En esta invitación a recordar una experiencia común, el término “lector” está presente y vuelve a crear aquel sentido de familiaridad del que habla Auerbach como finalidad prioritaria de estas intervenciones directas.

No así en una larga invitación a la imaginación del Paraíso, que bien podría catalogarse como una intervención retórica:

Imagini chi bene intender cupe
quel ch'i' lor vidi —e ritegna l'immagine,
mentre ch'io dico, come ferma rupe—,
quindici stelle che 'n diverse plage

lo cielo avvivan di tanto sereno,
 che soperchia dell'aere ogni compage;
imagini quel carro, a cu' il seno
 basta del nostro cielo e notte e giorno,
 sf' ch'al volger del temo non vien meno;
imagini la bocca di quel corno
 che si comincia in punta dello stelo
 a cui la prima rota va d'intorno,
 aver fatto di sé due segni in cielo
 qual fece la figliuola di Minoi
 allora che sentí di morte il gelo;
 [...]
 e **avrà** quasi l'ombra della vera
 costellazione e della doppia danza
 che circolava il punto dov'io era; (Par. XIII, 1-21)

De hecho, el sujeto queda en tercera persona ("chi bene intender cupe"), y personalmente no lo consideraría en el número de las alocuciones al lector. Muy diferente es la otra exhortación a compartir con el poeta las visiones celestes, apelando a la experiencia de cada quien:

Leva dunque, **lettore**, all' alte ruote
 meco la vista, dritto a quella parte
 dove l'un moto e l'altro si percuote;
 e l' **comincia** a vagheggiar quell' arte
 di quel maestro che dentro a sé l' ama,
 tanto che mai da lei occhio non parte.
Vedi come da indi si dirama
 l' oblico cerchio che i pianeti porta,
 per sodisfare al mondo che li chiama. (Par. X, 7-15)

A pocos versos de distancia, otra vez encontramos el vocativo "lector", en la última apóstrofe, en la que Dante da a su lector el derecho de interpretar solo las verdades trascendentes:

Or ti riman, **lettor**, sovra 'l tuo banco,
 dietro pensando a ciò che si preliba,
 s'esser vuoi lieto ancor prima che stanco.
 Messo t'ho innanzi: ormai **per te** ti ciba;
 ché a sé torce tutta la mia cura
 quella materia ond'io son fatto scriba. (Par. X, 22-27)

El último vocativo dirigido al "lector", es otra vez un modo de llamar a colación su experiencia común para explicar un fenómeno prodigioso del que el poeta es protagonista, la extrema velocidad con la que transita, en el cielo de las estrellas fijas, de una constelación a la otra:

S'io torni mai, **lettore**, a quel divoto
 triunfo per lo quale io piango spesso
 le mie peccata e 'l petto mi percuoto,
tu non avresti in tanto tratto e messo
 nel foco il dito, in quant'io vidi 'l segno
 che segue il Tauro e fui dentro da esso. (Par. XXIII, 106-111)

Es notable aquí que el lector es invocado como testigo del deseo de Dante de regresar a ver, *ad infinitum*, lo que por concesión divina ha contemplado por un instante; y como testigo del "yo, pecador" del poeta mismo.

Dejamos por última, la primera apóstrofe al lector, o bien a los lectores, o bien a un "voi" inquietante (por excluyente) que encontramos, como es bien sabido, en el *incipit* del segundo canto del Paraíso, dieciocho versos en los que el poeta exhorta a los que no están capacitados intelectualmente (pero ¿quiénes? pues ninguno de sus lectores se reconoce en ellos) a detenerse, y no seguir adelante. Como en la interpelación con el "voi" de Infierno IX, 61-63, no se hace referencia a la lectura, sino a otro sentido: en este caso el oído. No creo sin embargo que se deba conjeturar sobre una forma de transmisión oral del texto, pues el "desiderosi d'ascoltar" del segundo verso, se debe a la metáfora de la poesía como canto del verso 3: "dietro al mio legno che cantando varca". La segunda plural se repite en cinco ocasiones, tres para el grupo de los excluidos, dos para el de los "pocos" que pueden seguir al poeta. Es el discurso más largo que Dante hace a sus discípulos:

O **voi** che siete in piccioletta barca,
 desiderosi d'ascoltar, seguiti
 dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
 non **vi mettete** in pelago, ché, forse,
 perdendo me, **rimarreste** smarriti.
 L'acqua ch'io prendo giammai non si corse;
 Minerva spira e conducemi Apollo,
 e nove muse mi dimostraran l'Orse.
Voi altri pochi che **drizzaste** il collo
 per tempo al pan degli angeli, del quale
 vivesi qui, ma non sen vien satollo,
 metter **potete** ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
 dinnanzi all'acqua che ritorna equale.
 Que' gloriosi che passaro al Colco
 non s'ammiraron come **voi farete**,
 quando Iason vider fatto bifolco. (Par. II, 1-18)

¿Qué conclusiones se pueden derivar de esta revisión? Dante se dirige únicamente a un "lector", nunca a "lectores", pues hemos visto que donde usa un "voi" genérico no nombra ni el lector ni la lectura.⁴ Estas interrupciones de la narración, estas "rupturas de la cuarta pared" literaria, medidas en forma bien equilibradas a lo largo del poema, sirven, como dice Auerbach, a crear una mayor comunicación con el que lee, a involucrarlo en la convención de veracidad, artificio literario que Dante considera necesario para el efecto trascendente que se espera de su poema. Pero es notable que pretende hacerlo en forma individual. El elemento "lectura" es siempre presente, y por ende el de la "escritura", que la precede y la postula. El poeta habla a "su" lector, al único, aunque multiplicado por miles, que conversa con él durante el recorrido a través de las sílabas de su poema. El viaje entonces se realiza entre los dos, encerrados cada uno en su aislamiento: el que escribe y el que lee. Si la poesía sigue siendo "canto", es claro que en la época de Dante su música ya se escucha con los ojos y con la mente. Ningún fenómeno de oralidad interviene en este involucramiento del destinatario que desea y realiza Dante como vate y maestro.

Pero estas alocuciones solas, que remiten al momento de la *lectura* no podrían tener este efecto. Hay otro artificio literario que las acompaña y les proporciona su fuerza, éste mucho más abundante a lo largo de la obra. Y son las intervenciones en las que el poeta se remite a su tiempo de *escritura* y menciona los efectos presentes del recuerdo ("Che nel pensier rinnova la paura"), o nos sugiere experiencias más dilatadas que no menciona ("dicemmo cose che il tacere è bello"), o se refiere a su propia escritura ("se mai continga che 'l poema sacro...").

Este perenne entrar y salir de la escritura, esta conciencia de la escritura y de su fin último y único que es la lectura, son las fuerzas retóricas que hacen de este poema, aún hoy, una obra maestra irrepetible e inalcanzable.

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante, *Divina commedia*, texto critico della Società Dantesca Italiana, col commento Scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. Milano, Hoepli, 1949.

⁴Definitivamente excluyo de los apóstrofes al lector, los versos siguientes, que considero artificio retórico: "Ahi anime ingannate e fatture empie, / che da sí fatto ben torcete i cori, / drizzando in vanità le vostre tempie!" (Par. IX, 10-12), que Gmelin cuenta como tales, pero que causan dudas también en Auerbach.

AUERBACH, Erich, "Gli appelli di Dante al lettore", *Ultimi studi su Dante*. Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 309-323.

LAMBERTI, Mariapia, "La doble estructura de la *Divina comedia*. Una reflexión y una hipótesis", en Lilian VON DER WALDE, Concepción COMPANY, Aurelio GONZÁLEZ eds., *Literatura y conocimiento medieval*, Actas de las VIII Jornadas medievales. México, UNAM/UAM/El Colegio de México, 2003, pp. 251-260.

Leopardi y Sartre: la mirada del otro

JOSÉ LUIS BERNAL
Universidad Nacional Autónoma de México

La mirada y el cuerpo para Sartre

Afirma Sartre que “si el prójimo-objeto se define en relación con el mundo como el objeto que ve lo que yo veo, mi vinculación fundamental con el prójimo-sujeto ha de poder remitirse a mi posibilidad de ser visto por el prójimo. En la revelación y por la revelación de mi ser objeto para otro debo poder captar la presencia de su ser sujeto”.¹ Y también: “Percibir es mirar, y captar una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo [...], sino tomar conciencia de ser-mirado. La mirada que ponen de manifiesto los ojos, de cualquier naturaleza que sean, es pura remisión a mí mismo. [...] La mirada es [...] un intermediario que remite de mí a mí mismo”.² Por tanto la mirada del otro nos funda, nos hace existir, nos quita nuestro universo, pues al mirarnos ya formamos parte del suyo, pero nos lo devuelve al darnos existencia mediante su mirada. No es posible pensar en ninguna relación nuestra con el mundo sin el otro-que-nos-mira; y el otro no puede pensar en relacionarse con el mundo al margen nuestro. La mirada es una forma primigenia de nuestras relaciones con el prójimo. Sin el prójimo no somos, ni el prójimo es sin nosotros; y es por la mirada por la que somos para él y por la que él es para nosotros. Además, es por la mirada, y por la captación, mediante la mirada, del cuerpo del otro, por donde puede empezar el amor entre los seres humanos.³ Sobre el cuerpo afirma Sartre, “existe mi cuerpo; ésta es la primera dimensión de su ser. Mi cuerpo es utilizado y conocido por el prójimo: esta es su segunda dimensión. Pero en tanto que soy para otro, el otro se me devela como el

¹ Jean Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, p. 285.

² *Ibid.*, p. 287.

³ Para una profunda explicación de Sartre sobre el amor como una de las formas de relacionarnos con el prójimo, véase “Las relaciones con el prójimo”, III parte, cap. III de la obra citada. Aquí no viene al caso entrar en detalles sobre la concepción del amor como un intento de recuperar mi libertad atrapada por el otro por medio de la mirada, y como la mayor expresión de mala fe, etc.

sujeto para el cual soy objeto. [...] Ésta es mi relación fundamental con el prójimo”.⁴ Se entiende: una de las posibilidades de que yo sea objeto para el otro, es el amor, o el deseo amoroso.

La mirada y el cuerpo en Leopardi

Aunque Leopardi sea anterior a Sartre, los temas de la mirada y el cuerpo están presentes en su obra. Leopardi maneja un materialismo dieciochesco, entreverado de elementos platónicos (aplicables en su poesía). Pero lo que lo aproxima al pensamiento sartreano es la importancia concedida por él a la mirada como forma inevitable de su relacionarse-con-el-otro, que en su caso es sobre todo un otro femenino. Campean en los *Canti* imágenes donde un elemento iterativo, anafórico, de su discurso, es la mirada. Ésta, ya se exprese Leopardi en primera persona, ya mediante algún personaje (Safo, o el pájaro solitario), es una mirada procedente de un cuerpo contrahecho y, por ende, en la visión de Leopardi, negado para el amor. También en el *Zibaldone* aborda el tema de su cuerpo deforme y, por ello, rechazado por las mujeres. Sobre cómo Leopardi se auto-deformó, en aras de obtener la gloria y hacerse admirar, dice en una nota del 18 de junio de 1820, sesgando el lenguaje al no hablar en primera persona:

i giovani sentono il bisogno di distinguersi, e non trovando altra strada aperta [...], consumano le forze della loro giovinezza, e studiano tutte le arti, e gettano la salute del corpo, [...], non tanto per l'amore del piacere, quanto per esser notati e invidiati, e vantarsi di vittorie vergognose, che tuttavia il mondo applaude, non restando a un giovane altra maniera di far valere il suo corpo, e procacciarsi lode, che questa.⁵

Y agrega que el cuerpo, “è quella parte che fa il più, e nella quale consiste per natura delle cose il valore della massima parte degli uomini. El 5 de marzo de 1821 dice:

L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello che è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l'incanto,

tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata.⁶

Así, este cuerpo deforme (Leopardi era jorobado y a lo sumo medía un metro y medio) no recibe la mirada del otro; o mejor dicho recibe sólo la indiferencia o el desprecio que corresponde a un ser no bello en un mundo donde sólo los bellos tienen derecho a ser amados. En “Ultimo canto di Saffo” la mirada de Safo se extasia ante el espectáculo de la Naturaleza. De niña, confiesa, se extasiaba igualmente: era ingenua y tenía ilusiones: aspiraba al amor. Al crecer, madura su razón, se percata de no poder ser amada por su fealdad. Por su deformidad la misma naturaleza la rechaza. En los soberbios reinos naturales ella, pese a ser una gran poetisa, se siente “Vile, [...] e grave ospite addetta, / e dispregiata amante”. Desesperada, suplicando piedad a la Natura, exclama: “alle vezzose / Tue forme il core e le pupille invano / Supplichevole intendo”. Todo es inútil. No le ríe la abierta margen del río ni el albor del día; ni la saluda el canto de las aves ni el murmullo de las hayas; y, bajo los sauces inclinados, las flexuosas linfas del cándido arroyo rehuyen su pie. Se pregunta por qué y se auto-responde: es un “arcano consiglio” quien mueve el destino humano. “Negletta prole / Nascemmo al pianto, e la ragione in grembo / Dei celesti si posa”. La única certeza es que “Alle sembianze il Padre, / Alle amene sembianze eterno regno / Diè nelle genti”: entre las gentes, Zeus dio a la apariencia, a la “amena apariencia”, o sea sólo a los cuerpos perfecto, eterno reino. Deducimos que esto es inexplicable injusticia. Safo afirma que sólo la muerte “Il crudo fallo emenderà del cieco / Dispensator dei casi”. Si Zeus, el autor de su destino es “ciego”, quiere decir que no ve, que su mirada no sabe ver más que la belleza física y no las excelencias interiores. Los últimos versos sugieren que ella se suicida, luego de despedirse de Faetón, el hombre a quien ella ama, tan ciego como Zeus para apreciar las bellezas del alma.⁷

En “El primo amore”, un canto sobre el primer enamoramiento del Leopardi adolescente, es por la mirada como capta a la que, por vez primera, dice, se abría paso hasta su corazón. También aquí

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ Todas las citas textuales indicadas entre comillas están tomadas de *Cantos de Giacomo Leopardi*, trad. José Luis Bernal, edición bilingüe.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁵ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, p. 59.

alude a que a él se le ha negado el amor a causa de la fealdad de su cuerpo. Su deformidad hace que él rehuya el goce y desdeñe la risa de los astros. Una modalidad de su mirada es cuando, con los ojos cerrados, la veía en sueños, con el mirar de la fantasía: "E dove io tristo ed affannato e stanco / Gli occhi al sonno chiudea, come per febbre / Rotto e deliro il sonno venia manco." Estos versos son tanto más interesantes, cuanto que en los románticos italianos no se presenta la misma poclividad a la expresión de los sueños personales que sí encontramos en los románticos alemanes: "Oh come viva in mezzo alle tenebre / Sorgea la dolce immago, e gli occhi chiusi / La contemplavan sotto alle palpebre".

Días después de su llegada a la casa Leopardi, la inspiradora de esta pasión juvenil, Gertrude, una prima, debe marcharse; la mirada del joven se tiende en vano hacia la ventana en medio de la oscuridad, sin conseguir verla por última vez. El dolor por su partida es inmenso y deviene recordanza, como toda vivencia en la poética de Leopardi. Versos adelante, tras reconocer que por el sufrimiento ya no atendía los estudios, mediante los cuales aspiraba a la gloria, nos confiesa que se refugió en su corazón. Y ausente la amada, su mirada rehuía toparse con rostros femeninos, bellos o feos, por temor a manchar la imagen de ella. El delicado platonismo de estos versos nos habla también de un profundo estado de tristeza.

En "Il passero solitario" está de nuevo el *topos* de la mirada que se extasía contemplando la naturaleza, una naturaleza armoniosa y bella, pero que a él lo ha excluido de toda posibilidad de ser feliz. Destaca en el texto el parangón que establece el autor entre él y el pájaro solitario. Si en "Ultimo canto di Saffo" se desdobra en la poetisa griega, ahora se compara con el ave solitaria. Dos formas de objetivarse mejor, allí donde a Leopardi le importa destacar que la mirada del otro lo rechaza. Mientras las demás aves hacen mil giros en el aire, festejando su tiempo mejor, su juventud, el pájaro solitario se aparta, y pensativo, lo mira todo: "Tu pensoso in disparte il tutto miri".

"La sera del dì di festa" presenta un homenaje a una joven. El tema de la mirada y el amor está perfectamente desarrollado. En medio de una noche "dolce e chiara", él le dirige conmovidas palabras. Ella ya duerme, nada le preocupa "e già non sai né pensi / Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto". Él mira al cielo y a la antigua naturaleza omnipotente que lo entregó al afán: "A te la speme / Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro / Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto". Su lamentación se debe a que ha habido fiesta en

el pueblo. Ella, dice, ya descansa, y acaso, en sueños, recuerda "a quanti oggi piacesti, e quanti / Piacquero a te". Él sabe que no está siendo recordado, ni lo espera. Viene uno de los momentos de mayor lirismo y doloroso arrebató en la poesía leopardiana. Él se pregunta cuánto le queda por vivir, y grita y tiembla de desesperación. "Oh giorni orrendi / in così verde etade!" Como vemos, después de la mirada del otro femenino, o mejor dicho, de la no-mirada, surgen las reflexiones más profundas y dolorosas del poeta, siempre relacionadas con el deseo de morir.

En "Il sogno" hay una variante de la mirada. Se trata de una visión onírica. Aquí la amada, otra vez Gertrude, sí dirige su mirada al poeta, pero es ya sólo un fantasma, "Il simulacro di colei che amore / Prima in segnommi, e poi lasciommi in pianto". A él no le parece que esté muerta, sino triste. Y ella le brinda el divino consuelo de tocarlo, pues le pone la mano en la frente. Le pregunta si guarda de ella una remembranza. Él le pregunta de dónde viene y le asegura que sufrió mucho por ella y que aún sigue sufriendo. Le hace más preguntas. Ella le recuerda que esta muerta y que hace mucho él la vio por última vez. Le hace una afirmación: murió "nel fior degli anni", cuando la vida es más dulce y el corazón aún no se entera de que es vano tener esperanzas. Sólo entonces parece percatarse Leopardi de que está muerta. Entonces lanza una invectiva contra el Destino. Éste decidió que ella muriera, joven y tierna, antes que él, y que en cambio él siguiera conservando su mísera envoltura (o sea su cuerpo deforme). Se lamenta. Quisiera morir ahora mismo, para sustraer la frente "agli atroci del fato odii", pues es joven, pero su mocedad se pierde igual que la vejez. Ella le asegura que ambos nacieron para el llanto, que el cielo se deleitó con sus afanes. Él pregunta si mientras ella estuvo viva sintió alguna favila de amor o de piedad por él. Ella lo consuela diciéndole que sí. Él le pide que le permita tocar su mano. Ella se la tiende. Él se la besa enternecido y apasionado. Ocurre el milagro: ella lo mira fijo a los ojos y le dice: "già scordi, o caro, / che di beltà son fatta ignuda?" He aquí los últimos versos: "Ella negli occhi / Pur mi restava, e nell'incerto raggio / Del sol vederla io mi credeva ancora."

En "La vita solitaria" otra vez la belleza de la naturaleza lo fascina; empero, ella le niega la mirada: "E tu pur volgi / Dai miseri lo sguardo". Puesto que la Naturaleza sólo sirve a la felicidad, o sea al amor, a los "infelici", o sea, a los deformes, a los carentes de belleza, en el cielo y en la tierra no les queda otro refugio más que el suicidio. Versos después, él menciona cómo, cuando a veces mira "di vaga

donzelletta il viso”, o la oye cantar, vuelve a sentir amor y deseo, pero pronto su corazón vuelve a su férreo sopor, a su muerte en vida.

Conclusiones

Ontológicas

La mirada, que para Sartre es mucho más que “la convergencia hacia mí de dos globos oculares”⁸ es, en las relaciones con el prójimo, una realidad ontológica fundamental. Es lo que somos para el prójimo, gracias a cuya percepción subjetiva existimos en el mundo. De allí que, reflexionando, descubramos por qué nuestra indiferencia le duele tanto a las personas, máxime si se sabían amadas por nosotros. La mirada es visión, opinión, valoración, juicio y prejuicio, especulación, empatía o antipatía, confianza, desconfianza, miedo, odio, atracción, indiferencia o repulsión sexual, etc. La mirada son formaciones subjetivas que, en el otro, nos dan ser, nos dan nuestro ser-para-el-otro. Esto, en conceptos muy personales e imágenes poéticas, lo percibió Leopardi. Por eso la mirada, el cuerpo y el amor son en su obra fundamentales, pero además son la expresión poética de unas ansias vividas y nunca satisfechas.

Leopardi, también gran observador de la condición humana, se nos presenta en sus textos como fue, como un hombre deforme y como una mirada amorosa no correspondida, o sea como un hombre que nunca fue fundado por el otro femenino. Para Sartre, “el prójimo no puede mirarme como mira al césped y mi objetividad no podría resultar *para-mí* de la objetividad del mundo, ya que yo soy aquel por quien hay un mundo, aquel que no puede ser objeto para sí mismo”.⁹ Al poeta, el no obtener el amor, la mirada-que-corresponde de las mujeres que amó, lo dejó, si hablamos desde Sartre, sin ser y sin verdad, viviendo una especie de náusea o de nada, como si hubiera sido ese césped, pero que carece de ser porque nadie lo mira. Lo dejó sin verdad, pues dice Sartre, “el ser-visto-por otro es la verdad de ver-al-otro”.

Por ende, junto al heroísmo y magnanimidad del poeta no se ocultan, para la mirada de un lector sartreano, el profundo dolor existencial, el sentimiento de inutilidad y vacío y la arraigada depresión de un hombre excepcional cuya fealdad, entre otros facto-

⁸ J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 286.

⁹ *Ibid.*, p. 285.

res, fue un impedimento para que las mujeres lo amaran. Desde la ontología, y no como conclusión sino como incertidumbre, me pregunto, puesto que en el *Zibaldone* Leopardi sesga su discurso sobre la fealdad del cuerpo, ¿asumió plenamente ésta?¹⁰ Para un sartreano, la deformidad física no es impedimento para amar y ser amado. Y sería arriesgado leer a Leopardi para compartir con él, y vivirla, una filosofía del amor producto de una auto-reclusión anímica de la que posiblemente no salió nunca, pese a sus esfuerzos, acaso porque le faltó una visión del mundo que, como la de Sartre, privilegia el riesgo, la elección y el proyecto en una relación frontal con el mundo, inclusive en el amor.

Poéticas

Leopardi canta su amor en varias formas que se reflejan en la impostación, el léxico, la sintaxis, la métrica y el tono. En “Alla sua donna” hay platonismo y petrarquismo: su mirada ve a la amada, en sueños, como una sombra divina, pero la ve también “nei campi ove splenda / più vago il giorno e di natura il riso”. Ella toma una forma indeterminada, algo como la esencia de la belleza descendiendo sobre el mundo, embelleciendo el tiempo y el espacio terrenales. Él afirma que sólo espera volver a verla después de muerto. Transita este canto un espíritu casi místico-cristiano. El idilio “A Silvia” es evocación de un pasado (que en tanto relación entre él y Silvia no existió), y lamento por lo no vivido en un futuro truncado por la muerte de Silvia. El tema de la mirada es apenas aludido: “beltà splendea negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi”. “Aspasia”, diferente respecto al juvenil petrarquismo de “Alla sua donna”, por el tono de invectiva de algunos de sus versos, es un panfleto misógino. El amante, con una idea platónica en la mente, trata de hacer corresponder ésta con la amada. Empero, “A quella eccelsa immago / Sorge di rado il femminile ingegno”. En “Consalvo”, un extenso canto narrativo en endecasílabos blancos, Elvira trata de consolar a Consalvo, un moribundo de 25 años. Éste siempre la ha amado en silencio. Ella le había dirigido algunas miradas tiernas y ciertas frases entremezcladas de dulzura. Agonizante, él le pide la última gracia: un beso. Ella se lo da. Él la besa muchas veces, conmocio-

¹⁰ Francesco di Ciaccia, en *Le donne nella vita di Leopardi e la sua teoria dell'amore*, hace una descripción de la fenomenología de los amores del poeta. Elementos de ésta son, entre otros, una tendencia al amor adolescente, una incapacidad de Leopardi para la sensualidad, y una búsqueda de la figura materna, además de que él tendía a asumir roles maternos en sus relaciones.

nado. Luego se calla, y “a lui col suono / Mancò lo spiro; e innanzi sera il primo / Suo di felice gli fuggì dal guardo”.

Si cada uno de los textos comentados es una mirada al otro femenino, podríamos concluir que la mirada leopardiana a la mujer osciló entre un mirar hacia su propio imaginario: Safo, el pájaro solitario, la Natura personificada, las Ideas –la belleza, o lo bello femenino mezclado con lo bello natural– y otro mirar dirigido hacia varias mujeres que no lo aceptaron. De éstas, algunas existieron,¹¹ y otras parecerían más bien pretextos para cantar un infinito dolor cósmico y una sobrehumana corriente de amor que lo transitaba, como Silvia o la Elvira de “Consalvo”. ¿Fue consciente de esto Leopardi? Como sea, siempre será valioso releer sus obras. Si lo hacemos como lectores de Sartre y de Heidegger, puede ser útil repensar, desde ellos, temas leopardianos como el amor, el pesimismo cósmico, la angustia frente al mundo, o el suicidio como la única solución para los “infelices”. En mi opinión, leer las obras de Leopardi debería ser un propedéutico antes de la lectura de Nietzsche, Heidegger y Sartre. Pero quienes no hayan leído a éstos y prefieran seguir siendo románticos al itálico modo, leer “Consalvo” con lágrimas en los ojos y añorando sin cesar “lo no vivido”, leer los *Canti* puede ser todavía una manera de hermanarnos con quien ha afirmado, con conocimiento de causa, porque los probó al mismo tiempo en carne propia, que el Amor y la Muerte son hermanos.

Bibliografía

- DI CIACCIA, Francesco, *Le donne nella vita di Leopardi e la sua teoria dell'amore*. Milano, Nuovi Autori, 1985.
- LEOPARDI, Giacomo, *Zibaldone*, Premessa di Emanuele Trevi, Índice temático e analítico de Marco Dondero e Wanda Marra. Roma, Newton-Compton, 1997.
- LEOPARDI, Giacomo, *Cantos*,. trad José Luis Bernal. Granada, La Veleta, 1998.
- SARTRE, Jean Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*,. trad Juan Valmar, rev. de Celia Amorós. México, Alianza/Losada, 1966.

¹¹ Para estudiar los amores de Leopardi es imprescindible la lectura del primer capítulo “Gli amori di Giacomo” del libro mencionado de Francesco Di Ciaccia.

Le forme narrative di Francesco Mastriani (1819-1891)

FRANCESCO GUARDIANI
University of Toronto

Mi occupo prevalentemente di letteratura secentesca. Ma così come in passato mi sono permesso qualche escursione novecentesca, per puro edonismo, oggi vengo qui a parlare, con la stessa motivazione, di Francesco Mastriani, ovvero di romanzo dell'Ottocento.

Premetto allo sviluppo del mio studio questa *excusatio non petita* non tanto per parare una possibile accusa di diletterantismo –quasi a voler compensare con la passione alla mancanza di scienza– quanto piuttosto per indicare, invocando l'ingenuità del neofita, quella che mi pare una gravissima lacuna della nostra storiografia letteraria. La quale non tiene in debito conto, o ignora addirittura, la straordinaria figura di Francesco Mastriani.

Che tale essa sia non dovrebbe necessitare di prove, deliberazioni e verifiche. Ma tant'è. Francesco Mastriani con i suoi cento e otto romanzi non è certamente un ignoto nel panorama ottocentesco, ma non è stato amato abbastanza dai critici per essere ammesso nel canone della letteratura italiana tardo-moderna e contemporanea, se così vogliamo chiamare l'elenco comune che, dalla *Letteratura dell'Italia unita* di Contini alla più recente antologia scolastica per le scuole medie, non include il nostro Napoletano.¹

Nell'avviare una ricerca sull'opera di questo autore, magari sull'onda dell'entusiasmo generato dall'ottimo Antonio Palermo di *Da Mastriani a Imbriani*, come è a me capitato, subito ci si accorge della difficile situazione testuale, o meglio, della scarsa reperibilità dei testi. Inoltre, nonostante la scarsa, ma essenziale, bibliografia di

¹ Il numero di romanzi di Mastriani è ancora da definire. Risalendo all'elenco del figlio Filippo, contenuto in “Cenni sulla vita e sugli scritti di Francesco Mastriani”, Antonio Di Filippo conta 108 romanzi, dei quali l'ultimo incompiuto. Gina Algranati, però, elenca 114 romanzi. Il problema del numero, a mio avviso, dipende dalla classificazione delle opere in prosa: ce ne sono parecchie di ‘genere’ non facilmente classificabile, che certamente non si possono definire ‘romanzi’ se non con una certa forzatura. Il presente lavoro, sebbene non miri a una classificazione sistematica dell'intero corpus narrativo del Mastriani, intende comunque distinguere fra le *forms of fiction* da lui utilizzate. Uso l'espressione inglese perché, come si vedrà più sotto, mi riferisco specificamente alla critica retorica e alla teoria dei generi letterari di Northrop Frye.

Antonio di Filippo, la situazione rimane non chiara per la definizione delle prime attestazioni di varie opere, e addirittura disperata per quel che riguarda il loro reperimento.

Mi piace qui ricordare un passo di Domenico Rea, uno dei pochi, insieme a Matilde Serao e Benedetto Croce, che hanno creduto in Mastriani pur trattandolo (ma non è il caso di Croce) da scrittore minore, se non minimo, da apprezzare soprattutto per la laboriosità e l'accurata e partecipe rappresentazione letteraria della città di Napoli e dei suoi abitanti:

Ancora oggi i romanzi di Mastriani sono richiesti e venduti, e da essi, di tanto in tanto, si ricavano film; e lettori e spettatori seguono con vivo interesse romanzi e film. In qualche carcere meridionale si conserva la collezione completa delle sue opere.²

Il fatto è che questa fortunata biblioteca carceraria non esiste, e che Domenico Rea, come già altri pur valentissimi scrittori e critici napoletani prima di lui (Ferdinando Verdinois *in primis*) ironizza su Mastriani con un'aria di paternalismo apparentemente innocuo, ma in effetti triste e insidioso, come se Mastriani fosse un bersaglio fin troppo facile e scontato.³ Dirò, senza ambagi, che è proprio da una reazione a questi pregiudizi che è nata in me, dopo una lettura affascinata dei *Misteri di Napoli*, la volontà di meglio conoscere lo scrittore e quindi di raccogliergli le opere. Non potendo contare sulla fantomatica biblioteca carceraria, ho provato a cercare nelle biblioteche nazionali, o nella biblioteca della letteratura popolare di Firenze. Ma entrambe le ricerche sono risultate infruttuose o, almeno, molto insoddisfacenti per una ricostituzione del *corpus* in tempi brevi. La situazione testuale è altresì aggravata dal progressivo deteriorarsi della cartaccia ottocentesca, prevalentemente di cellulosa, e quindi intrinsecamente acidula, secca, e soggetta a frantumarsi sotto le dita.

Ora a me piacerebbe molto fare una distesa rassegna delle buone ragioni che mi hanno indotto a scommettere su Mastriani e ad avviare

² Domenico Rea, "Mastriani romanziere", p. 50.

³ L'ironia è molto più tagliente nelle pagine di Federigo Verdinois. Con distretta leggerezza, un po' snobistica, sulla scia dell'Algarati (l'intelligenza napoletana, con l'eccezione di Croce, non si abbassa a leggere Mastriani, come suggerisce Domenico Rea nella sua nota di "presentazione" alla *Cieca*, ma si diverte a parlarne), Verdinois tratteggia un profilo particolarmente negativo di Mastriani (*Profili letterari*, pp. 191-202). Per una rassegna ragionata della critica di Mastriani *vid.*, con il lavoro di Tommaso Scappaticci *Il romanzo d'appendice e la critica*, il precedente volume di Antonio Di Filippo *Lo scacco e la ragione. Gruppi intellettuali, giornali e romanzi nella Napoli dell'800: Mastriani*.

una raccolta sistematica di tutte le sue opere, ma sarebbe una discussione di critica storica che mi porterebbe troppo lontano dall'obiettivo che mi sono proposto oggi, che è quello, ristretto, di dare un'idea delle *forms of fiction* utilizzate dal narratore d'appendice. Mastriani, parola di Croce, fu il migliore romanziere d'appendice in Italia.⁴ Scelgo quindi di parlare soltanto di lui e soltanto dell'aspetto retorico-strutturale della sua opera. Non parlo di Mastriani in rapporto alla letteratura popolare; un tema su cui comunque sono già impegnato e di cui spero di dar presto conto in un altro lavoro.

Non mi sento troppo imbarazzato nel presentare dei commenti generali o, meglio, delle generalizzazioni critico-retoriche sull'opera di Mastriani, prima di tutto perché le mie saranno soltanto delle dichiarazioni provvisorie in vista della ricostituzione del *corpus* intero dei romanzi (escludo per ora le opere teatrali, le poesie, le corrispondenze, gli articoli di vari argomenti giornalistici), e poi anche perché, fortunatamente, le opere reperite sono abbastanza ben distribuite nell'arco dei 43 anni di produzione creativa: dal 1848, data del primo romanzo, *Sotto altro sole*, alla data di morte, 1891, che lo colse il 5 gennaio sulle pagine incompiute di *Una passione fatale*. Posso comunque aggiungere, sempre a parziale giustificazione della provvisorietà dei miei commenti, che mi sembra che non ci sia nessuno, fra i vari critici di Mastriani, che di lui abbia non dico studiato, ma almeno letta l'intera sua opera.

Nella più affidabile e utile partizione delle forme di *prose fiction* che io conosca, quella riportata nel quarto saggio di *Anatomy of Criticism* (303-314), Northrop Frye elenca le seguenti quattro forme maggiori

| | | |
|--------------|----------------|-------------------|
| | [Extrovert] | [Introvert] |
| [Impersonal] | Anatomy | Romance |
| [Personal] | Novel | Confession |

⁴ Sarebbe il caso di riportare per intero il giudizio di Croce, ma mi limito a questi stralci: "C'era, invece, allora in Napoli un romanziere di appendici che non solo è importante per la conoscenza dei costumi della psicologia del popolo e della piccola borghesia partenopea, ma rimane il più notevole romanziere del genere, che l'Italia abbia dato: Francesco Mastriani. [...] Scriveva di solito con semplicità e non senza correttezza, conforme al suo mestiere di professore di lingua e grammatica. L'ispirazione dei suoi libri è costantemente generosa e morale. La sua Musa era casta: rifuggiva dal solleticare malvage e basse curiosità, diversamente da altri romanziere appendicisti. Risuonava in quei romanzi una continua protesta contro i vizi e le ingiustizie sociali; e vi si leggevano frequenti intramesse filosofiche, politiche e scientifiche, piene di buon senso, se non peregrine" (Benedetto Croce, "La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1890", *La letteratura della nuova Italia*, pp. 313-314).

Queste forme allo stato puro sono rare, altamente sperimentali e spesso tali da rendere ardua e disamena la lettura dei testi, ma sono spesso riconoscibili in combinazioni varie, che comprendono di solito una forma preponderante e una o due altre frammiste alla prima.

Mastriani fa un uso straordinario dell'*anatomy*, entro la quale vanno senz'altro ascritte alcune fra le sue opere maggiori, come *I vermi*, *I misteri di Napoli*, *Le ombre*, *I lazzari*. Le prime due mostrano con molta evidenza la forma dell'*anatomy*, mentre le altre due illustrano bene anche la forma onnipresente del *novel* o, come il termine è stato tradotto in italiano, del "romanzo vero e proprio".⁵

Per chiarire, l'*anatomy* è una forma di *fiction* che si avvicina molto al saggio, in cui si discutono problemi esistenziali, religiosi, epistemologici, in cui si discutono, prove alla mano, i delitti della società, ovvero dei delitti dei potenti, dei re, dei principi, dei papi e dei preti, nei confronti dei poveri e degli afflitti.

Il *novel*, invece, "il romanzo vero e proprio," è una forma di *fiction* incentrata sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi, in un ben determinato periodo storico, in un ben determinato contesto culturale. Troviamo questa forma dappertutto in Mastriani, ma con particolare evidenza, per quanto ho potuto finora constatare, in *La cieca di Sorrento*, *Il mio cadavere*, *Federico Lennois*, *Il bettoliere di Borgo Loreto*, *Il barcaiuolo d'Amalfi*, *Maddalena ovvero la figlia adottiva*, *La Medea di Porta Medina*, *Il conte di Castelmoresco*, *La maschera di cera*, *La contessa di Montés*, *Brindisi di sangue*.

Elementi delle altre due forme, cioè quella del *romance* e quelle della *confession* (autobiografia) sono anche presenti nel *corpus* di Mastriani, ma in manieva meno vistosa e soltanto in poche opere. Elementi di *romance* appaiono nel *Talamo di morte* e ne *La comare di Borgo Loreto*, mentre sono sicuramente "confessioni" *Eufemia*, *il segreto di due amanti*, come anche *Cenere la sepolta viva*, e *Giovanni Blondini*, *memorie d'un artista*.

Il *romance* costituisce una forma di *fiction* basata su una semplificazione mitico-psicanalitica, in cui gli archetipi principali (come, ad esempio, l'eroe, l'eroina, e il vecchio padre che deve morire affinché si stabilisca un ordine sociale nuovo) sono figure

⁵ Mi riferisco, ovviamente, alla traduzione, tutt'altro che perfetta, di *Anatomy of Criticism*. Per chiarezza uso i quattro termini di Frye tratti dal testo originale in inglese: *anatomy*, *novel*, *confession*, *romance*, e continuo a riferirmi al testo come "romanzo" per ognuna di queste forme di *fiction*.

stilizzate, personaggi senza un vero e proprio spessore psicologico, che agiscono in un ambiente sociale non ben definito.

La forma della *confession*, infine, è riconoscibilissima perché è sempre autobiografica, spesso in prima persona e, come nel caso dell'*anatomy*, tocca problemi esistenziali, ma filtrati dalla psicologia del personaggio. *Giovanni Blondini*, romanzo di formazione, è un'auto-biografia vera e propria, un *Künstlerroman*: in prima persona, l'artista, cantante d'opera eccezionale, Giovanni Blondini, narra la storia della sua carriera con numerose digressioni e riflessioni sullo stato dell'arte canora in Italia e nel mondo. In entrambi i romanzi, *Eufemia*, *il segreto di due amanti*, e *Cenere o la sepolta viva*, Mastriani ricorre all'artificio di un incontro fortuito dello scrittore, cioè di sé stesso personaggio, con un altro personaggio che gli racconta la propria storia, in prima persona naturalmente. Lo scrittore non fa che registrare la narrazione orale. Al monologo dell'io narrante, comunque, lo scrittore alterna gli enunciati del personaggio Mastriani, ancora in prima persona, ma naturalmente non in forma di scoperta confessione autobiografica.

Attrezzata così una griglia retorica di base, posso passare a una lettura ravvicinata dei testi con l'intenzione di stabilire un percorso utile di rilettura dell'intera opera narrativa del grande romanziere napoletano. Ho appena detto "rilettura", ma vista l'incerta reperibilità di molti testi immagino che saranno veramente pochi quelli che avranno la possibilità di "ri-leggere" Mastriani. Per questo, ma non solo per questo ovviamente, mi permetto, nella discussione che segue, di largheggiare nella misura e nel numero delle citazioni.

Inizio a parlare dell'*anatomy* che mi sembra una forma di *fiction* particolarmente cara al Mastriani, e fondamentale nei riuscitissimi romanzi di orientamento proto-socialista.⁶ L'*anatomy* è in effetti centralissima nella biografia artistica dello scrittore. Direi, addirittura, che egli si definisce in essa, e che in essa, più che in ogni altra forma di *fiction* egli afferma i propri principi e dichiara la propria missione sociale. Per quanto grande, infatti, sia stato il successo dei primi romanzi, e in particolare della *Cieca di Sorrento* (1851), de *Il mio cadavere* (1852), e di *Federico Lennois* (1853) –tutti *novels*, ovvero romanzi veri e propri, in termini retorici– Mastriani si scopre (nel senso che si svela, grazie anche alla rimozione, occhio alle date, di ogni pericolo di censura borbonica) e si dichiara soprat-

⁶ Ricordo che il Partito Socialista Italiano fu fondato da Filippo Turati nel 1893, due anni dopo la morte di Francesco Mastriani.

tutto nei romanzi in forma di *anatomy*, ovvero in *I vermi* (1862), *I lazzari* (1865), *Le ombre* (1867), *I misteri di Napoli* (1869-70).

Per quanto riguarda *I vermi*, la non conformità alla forma del *novel* è evidente già nel frontespizio de *I vermi*, nel quale compare il sottotitolo: *Studi storici su le classi pericolose in Napoli*. Abbiamo chiamato l'*anatomy* una forma di *fiction* ovvero di prosa d'invenzione, e Mastriani insiste, invece, nella prefazione, sulla veridicità dei fatti narrati:

I fatti su cui si appoggiano i nostri *studi storici* sono, la maggior parte, veri: i particolari che diamo su i costumi, su le pratiche, sul linguaggio di queste classi, sono esattissimi; perciocché, vincendo la ripugnanza che c'ispiravano i luoghi più abietti, volemmo studiarli da vicino, per offrirne un quadro sincero, comeché sempre velato da quel santo pudore che dalle lettere non debbe mai scompagnarsi. (*I vermi*, I, p. 7)

Ovviamente sono da tenere d'occhio le locuzioni avverbiali: i fatti sono veri per "la maggior parte", come dire 'in massima parte', o 'quasi del tutto' veri. Rimane, ovviamente, ampio spazio per la 'finzione' e per la retorica:

I personaggi che figurano in questi nostri racconti sono la maggior parte viventi [...] Della più parte di questi personaggi abbiamo ritenuto il linguaggio caratteristico per rendere questa lettura più svariata e originale. (*id.*)

Che si tratti di una forma di romanzo 'anomala', in un certo senso, si capisce anche dalle dichiarazioni, interne al testo, del personaggio Mastriani:

Signori, io non iscrivo un romanzo. Il titolo generale che ho dato a quest'opera vi ha detto abbastanza ch'io debbo porre le mani tra *piaghe* disgustose. Non v'immaginate ch'io crei personaggi a mio genio e impiasticci aneddoti più o meno bizzarri per divertire l'ozio d'una soporifera digestione. Signori, questo che io scrivo non è un *romanzetto* che si pigli in mano, in qualche momento che proprio è *soverchio* nella giornata, per leggerne una decina di pagine tra li sbadigli e poi gittarlo via come si fa d'uno sterpo di sigaro. Signori, avete letto le parole che ho poste in fronte a questo volume? *Prima piaga* - l'Ozio.

Questa piaga, o signori, ha prodotto più *vermini* che non la *miseria* e l'*ignoranza*: questa piaga è quella che più li nudrisce, gli alimenta, li propaga, li moltiplica, li centuplica. (*I vermi*, I, p. 25)

Ma più di ogni dichiarazione autoriale è la stessa struttura dell'opera che rivela la forma dell'*anatomy*. *I vermi*, infatti, è diviso in tre parti, corrispondenti ognuna a una delle tre piaghe su menzionate (ozio, miseria, ignoranza), che sono a loro volta illustrate da vari episodi, il che spiega "i nostri racconti" di pagina I, 7, ognuno dei quali corredato di abbondanti descrizioni e commenti. Il proposito dell'autore è dunque quello di narrare, sì, dopo aver indagato, ma anche di analizzare e descrivere, di discutere, commentare e proporre, di ammonire e ammaestrare, come appunto si attaglia alla forma dell'*anatomy*.

Ed è così del tutto logico il percorso che va dall'assunto di partenza sulla situazione 'attuale' alla facile profezia conclusiva di un futuro migliore e prossimo, anzi già iniziato:

La civiltà tende al progresso indefinito, alla sua perfezione, rappresentata dal *Regnum Dei*; ma gli ostacoli che si oppongono al suo regolare sviluppo sono l'ignoranza, la miseria e l'ozio, *piaghe* prodotte dalla imperfezione della organizzazione sociale, dalle monche istituzioni politiche e civili, dalle snodate ambizioni e dalle tirannidi d'ogni ragione. Il corpo sociale ha queste precipue piaghe, su cui vivono e di cui si nutrono i *vermi* innumerevoli che formano le classi pericolose. (*I vermi*, I, p. 3)

Gli è indubitato che ci è ancora della feccia nel nostro popolo, e ce ne sarà ancora per qualche tempo. Ma è forse possibile una compiuta improvvisa riforma de' suoi costumi?

Noi accogliamo la speranza, per non dire la certezza, che tra dieci anni il nostro popolo non sarà secondo ad altri in Europa. Voglia Dio benedire all'opera della nostra rigenerazione, iniziata dal più Grande Italiano vivente, GIUSEPPE GARIBALDI! Voglia Dio benedire agli sforzi degli uomini che han rette intenzioni e buon volere! Possano le aeree incantate del nostro cielo non essere più contaminate da straniere favelle! Possano i nostri ubertosi campi non essere più calpestati da orde inimiche del sangue italiano! Possano presto le altre terre italiane, soggette ancora allo straniero, formare parte della patria comune. Allora, dopo il *Pater noster*, noi insegneremo a' nostri figliuoli quest'altra prece che egli dovranno recitare ad ogni alba e ad ogni sera:

Da' Tedeschi ed Imperiali,

Da' Francesi e Cardinali

Libera nos, Domine. (*I vermi*, V, p. 222)

È utile ricordare che *I vermi* vide la luce nel 1862, quando l'entusiasmo per la 'nuova Italia' era ancora al massimo fra gli intellettuali napoletani. Non c'è dubbio che Mastriani, all'alba dell'unificazione più che la divisa della Guardia Nazionale, che pur indossò

con orgoglio, sentisse su di sé la responsabilità del saggio educatore, chiamato a partecipare alla rapida emancipazione e all'ineludibile affermazione storica del popolo italiano in Europa. La forma dell'*anatomy*, in questo contesto, serve alla perfezione.

Particolarmente intonato alla forma dell'*anatomy* è il vastissimo e fecondo tema della frenologia di cui si parla ne *I misteri di Napoli* e altrove. Non saprei indicare esattamente, per ora, quando e come lo scrittore cominciò a interessarsi seriamente allo studio di questa scienza, o pseudoscienza se piace di più, e, sebbene esista già uno studio su Mastriani e la frenologia, credo che l'argomento meriti ulteriori indagini.⁷ Certo è che egli era stato studente di medicina e che conosceva perfettamente l'opera del fratello Giuseppe, rispettatissimo frenologo. La frenologia è di grandissimo aiuto allo scrittore nella descrizione e caratterizzazione dei suoi personaggi, come nel caso, ad esempio, di questo giovane ladro:

La compiuta diffimulazione dell'osso frontale, le torve e fitte sopracciglia, archi di fuliggine che obreggiavano due iride giallognole tra mezzo alle quali luccicava di fosca luce una pupilla balorda; un etmoide che la natura avea schiacciato nel mezzo, quasi a contrassegno visibile; due labbra livide e aperte che sembravano aspirare con voluttà l'aria contagiata del vizio; tutto ciò offeriva quel brutto tipo che si riscontra così di frequente tra i ladri e i borsaiuoli.

Infatti, era questi, alla sua breve età, già vecchio esercente dell'arte di far sparire da' taschini gli orioli e le borse. (*I misteri di Napoli*, I, p. 24)

E chissà quale filo segreto lega l'antica arte fisiognomica di Giovan Battista Della Porta a questo "Strangolatore" de *I misteri*:⁸

Per una strana singolarità non rara nella storia naturale delle umane belve, lo Strangolatore avea l'indice e l'anulare della mano dritta presso che della stessa lunghezza del medio.

[...] La natura avea creato quel mostro per farne uno strangolatore. Ei pare che la natura si diverta a produrre nella specie

⁷ Sull'argomento conosco soltanto lo studio di Rienzo Pellegrini, "Romanzo d'appendice e scienza medica: Francesco Mastriani e Carolina Invernizio". Mi sembra che sarebbe utilissimo un raffronto tra i riferimenti frenologici presenti in numerosi romanzi del Mastriani e l'opera maggiore, *Notomia morale*, del fratello Giuseppe.

⁸ Ho per la verità interpellato l'amico Alfonso Paoletta, studioso napoletano che da anni si occupa di Della Porta, di fisiognomica, e di storia della scienza. Sembra che per le fonti di Mastriani non sia necessario andare molto indietro negli anni per-

umana diversi campioni di tutte le bestie nemiche dell'uomo. Lo Strangolatore era il serpente boa. (*I misteri di Napoli*, I, p. 20)

Non deve l'umana giustizia arrossare di farsi chiamare giustizia? Quante torte sentenze non escono da quelle aule in cui si decretano le sorte di rei e degli accusati? Non veggiamo tuttodi assolti e francati di ogni pena uomini macchiati di turpi misfatti? Che cosa è quest'arte oratoria che si impara nelle scuole e ne' collegi se non l'arte di far le fiche al codice penale? Non è tanto maggiore la reputazione di un avvocato criminale quanto maggiore è l'arte colla quale egli snatura i fatti, attenua o fa sparire i reati e annebbia l'intelletto di Astrea?

La misura della pena è sempre proporzionata al delitto? La pena è sempre misurata alla persona, vale a dire allo stato, al carattere, al temperamento, alla educazione, alla età e allo stato di coltura del reo? Non debbe il giudice tener conto di quelle speciali conformazioni organiche per cui certi uomini sono fatalmente spinti a delinquere per questa via o per quella?

[...] Una scienza novella, che prende ogni di maggiore sviluppo, la frenologia, ha mostrato fino alla evidenza che la tendenza a commettere certi reati è maggiore in certi uomini. (*I misteri di Napoli*, I, p. 63)

In una nota a piè di questa pagina (e, *in passing*, ricordo che non si trovano di solito note a piè di pagina nei *novels*, mentre sono perfettamente intonate all'*anatomy*) Mastriani fece esplicito riferimento all'opera del fratello: "Intorno a ciò scrisse il nostro amatissimo fratello Giuseppe un'opera intitolata *Notomia morale*, della quale è sotto i torchi la seconda edizione."

La forma dell'*anatomy* si rivela naturalmente in vari altri temi, in temi a volte già incontrati nelle opere precedenti, come nel caso della distesa discussione sulla camorra che già era apparsa (e come argomento certamente non secondario) ne *I vermi*. Il brano che qui sotto riporto, comunque, è indice di una riflessione dell'autore che non è né di ordine moralistico e né storico, ma piuttosto linguistico-sociologico:

Questo personaggio [si tratta di un camorrista] nomavasi Pasquale de Crescenzo.

ché erano intensi gli studi di frenologia e fisiognomica ai suoi tempi o in tempi allora recenti. Valga un solo nome per tutti, oltre ai più ovvi di Giuseppe Mastriani e Cesare Lombroso: Johan Kaspar Lavater (1741-1801). Per utili raffronti si vedano anche *Il volto e l'anima: fisiognomica e passioni* di Patrizia Magli, e "Il linguaggio del volto" di Umberto Eco.

Come avviene che certi nomi e certi cognomi, al pari delle apofisi di cui abbiamo ragionato sopra, sembrano spingere al bene od al male? E non parliamo di que' semi di virtù e di vizi che si transfondono da padre in figlio; bensì parliamo d'individui di diverse famiglie, i quali, aventi per avventura lo stesso cognome, si deturparono degli stessi vizi od anche si bruttarono degli stessi delitti. Nella storia della Camorra i de Crescenzo, i Capuozzo, i Tramontano, i Cappuccio, i Chiazzari hanno goduto e godono di una funesta celebrità. Ne' registri della pubblica sicurezza troviamo segnato un buon numero di de Crescenzi allistati nella setta della Camorra.

Notiamo una curiosa combinazione

La lettera C, iniziale della parola Camorra, è anche l'iniziale della maggior parte de' cognomi degli affiliati a questa infamissima setta. (*I misteri di Napoli*, I, pp. 65-66)⁹

Credo di poter individuare in questa citazione una spia di un atteggiamento creativo metonimico, per così dire. Infatti, se le "curiose combinazioni" qui e altrove altro non sono che spie ricorrenti di suggestive espressioni di pura casualità, è pur vero che esse offrono occasioni e spunti per libere riflessioni su ipotetiche relazioni causali. L'incerto, l'ambiguo, e ancor più l'indefinibile e il misterioso (che forse, immagina il Mastriani, sarà scoperto e provato scientificamente nel futuro prossimo grazie ai progressi del pensiero 'positivo') segnano un territorio particolarmente affascinante per il Nostro, un territorio che sconfinava nell'onirico, nel macabro, nell'assurdo e nel gotico, come spero di aver modo di verificare in altra sede.

Le ombre costituisce un bellissimo romanzo ibrido, in cui l'*anatomy* si sposa senza forzature alla forma del *novel*. Come ne *I vermi*, cui Mastriani fa specifico riferimento nell'introduzione, anche qui si chiarisce senza ambiguità la natura realistico-documentaria del romanzo:

Dicemmo altrove che noi non iscriviamo una poesia, bensì una triste prosa, nella quale non facciamo che ritrarre gli uomini e le cose, non come i novellieri sogliono foggarsi e dipingerli con rosei e foschi colori, ma come gli uomini sono e le cose nella realtà della vita e delle condizioni della nostra società. (*Le ombre*, p. 659)

La differenza sostanziale, rispetto ai *Vermi*, come anche ai *Misteri*, è che qui abbiamo una sola storia, una sola trama, ovvero un filo narrativo che si snoda lungo le vicende della famiglia Damiani.

⁹ Ho riportato gli 'a capo' così come si trovano nel testo della prima edizione.

Pur conservando i tratti distintivi dell'*anatomy*, la prosa di questo romanzo assume chiaramente anche quelli del *novel*. L'unità narrativa permette, o meglio conduce, a un'intensificazione dell'intreccio. È la storia, la narrazione, allora, che qui "parla" e che dimostra quello che c'è da dimostrare, e non la "semplice" e "obiettiva" descrizione dei fatti, come nell'*anatomy*. Abbiamo qui una più profonda e precisa caratterizzazione sia dell'ambiente che dei personaggi, sempre al servizio, si capisce, della "tesi" del narratore. In apertura, per esempio, il dettagliato ritratto di Margherita Damiani (cap. II), preceduto da una descrizione colorita del suo posto di lavoro (cap. I), è chiaramente una descrizione non obiettiva. Il narratore trasferisce nel lettore la sua visione appassionata dei fatti, che non soltanto la "verità" ma anche la "verità interpretata" dall'autore, insomma il verismo secondo Mastriani. Ecco il ritratto di Margherita:

Nell'anno 1844 la Margherita aveva venti anni. Se, invece dei ruvidi panni che la coprivano, una veste di seta avesse ricoverato quella leggiadra persona; se, invece del pallore della miseria e delle sofferenze che velava sotto una fosca nebbia quel dolce sembiante, la gioia o la serenità di una vita contenta ed agiata si fosse irradiata su quella fronte dalle linee purissime e in quegli occhi di un fulgidissimo nero, le più belle e superbe dame avrebbero guardato con invidia e gelosia la Margherita Damiani. Ed, invero, nello affisare questa giovane, gli occhi insieme col cuore rimanevano presi a quella sentimentale soavità melanconica del suo sguardo, a quella composta e gentil leggiadria del suo sorriso, che pareva fosse restio, per angelico pudore, a mostrare i tesori di una bocca aristocratica, d'una perfezione di dentatura cui fino a quel momento non avea potuto magagnare la stessa asperità dell'umidità perenne in cui ella dormiva. Il suo capo, d'una forma ovale e perfetta, era coperto da lunghe, folte e nere trecce, che formavano l'invidia delle sue compagne. La rigidità del verno del 1844 avea screpolato quelle labbra che venti anni di perpetui patimenti aveano rendute della stessa pallidezza della faccia. Anche sulle palpebre di gentile e delicato tessuto il freddo avea aperto le setole dolorose che frizzavano la vista della fanciulla. Un'aria, direm quasi, signorile si spargea su tutta la persona della Margherita, ch'era di statura piuttosto alta e d'una complessione che sarebbe paruta ben nutrita, se il languore, la spossatezza, e i solchi delle lacrime stampati su le sue pallide guance, non avessero fatto più che certa testimonianza di lunghi patimenti e della squallida povertà in cui la misera viveva. (*Le ombre*, p. 11)

Il colore locale, ovvero le descrizioni di Napoli e dei suoi abitanti nel *novel* acquistano una significazione più narrativamente fun-

zionale rispetto a quella dell'*anatomy*, nel senso che costituiscono lo sfondo sociale che giustifica lo sviluppo della trama. Come in questo caso, per esempio, in cui si descrive il luogo, l'osteria dello *Schiavuttiello* nel quartiere Pendino, in cui Mariano il *Sarnese*, marito di Marcellina, figlia di Margherita, uccide Totonno il *Rosso*:

Nel fondo della gran piazza del Pendino a sinistra, poco presso alla *via de' Zappari*, è un vico domandato *de' Chiavettieri*. Al capo di questo vicolo apresi una delle entrate di una canova è conosciuta sotto il nome di *Schiavuttiello* per due moretti di legno che sono ai due lati dello ingresso dalla parte de' *Chiavettieri*. (*Le ombre*, p. 610)

Oggi la canova dello *Schiavuttiello*, comeché non goda più della stessa celebrità di *guappismo* per la frequenza delli *scuocechi* che ivi traevano la sera a giuocare il *tocco* ciò nondimeno è anche assai bazzicata da gente che il codice penale qualifica di *oziosi* e di *vagabondi*; e spesso le guardie di Sicurezza e i carabinieri vi hanno fatto buona razzia di questi spettabili messeri. Era questo il luogo che Mariano spendea gran parte delle ore della sera e della notte, in compagnia di due arnesi da galera, quali si erano Domenico il *Tromba* e Totonno il *Rosso*. Due parole su questi due *Vermi*. [...] (*Le ombre*, p. 611)

Con questi due compagni Mariano si trovava quasi ogni giorno e pressoché tutte le sere. [...] Non erano rare le contese che nascevano per effetto del giuoco; e più d'una volta questi *svisceratissimi amici* erano venuti alle mani ed ai coltelli. (*Le ombre* p. 612)

Procedendo nella nostra carrellata delle forme narrative usate dal Mastriani siamo ora giunti, con il *novel*, nella zona più ampia e affollata. Molti naturalmente sono i temi che trovano buona collocazione in questa forma attraverso tutto l'arco che va dal romanzo storico al romanzo psicologico. Ancora in qualche modo legato all'*anatomy* è il romanzo storico *I lazzari* (1865), che è cosa completamente diversa da altri romanzi storici quali *Nerone in Napoli* (1875) o *Messalina* (1878), in quanto il primo, del 1865, ha ovviamente anche un carattere di attualità, ovvero di patriottismo unitario, come *La figlia del croato* (1867) di due anni dopo, e il successivo *Largo delle Baracche* (1881). *I lazzari*, comunque, a differenza di questi ultimi romanzi (*novels*), è un'opera che presenta ancora dei tratti saggiistici tipici dell'*anatomy* anche se, ovviamente, intessuti nelle descrizioni e nei dialoghi dei personaggi. Ecco un esempio:

Da alquanti mesi il nonno [Bernardo Capacci] si mostrava più sollecito di conoscere non pure quel che avveniva nel quartiere, ma tutto ciò di cui si buccinava nelle piazze, nelle canove, ne' caffè; leggeva ogni giorno il *Giornale delle Due Sicilie*; e com'ebbe sentore che un brioso giornale era di fresco venuto in luce a Napoli col titolo *Il lume a gas*, che i popolani storpiavano gridandolo *Lume a grasso*, mostrò il desiderio di averne un numero, che Biasiello andò a comprare a Toledo, per contentare il vecchio nonno.

La sera del 15 dicembre [1847] egli leggeva, secondo il consueto, la gazzetta ufficiale che un caffettiere in via *Borgo Loreto* gli mandava dopo che gli avventori ne avevano preso il loro fior di lettura per 24 ore. La prima cosa che egli andava a ricercare nel giornale era la così detta *data interna*, cioè le notizie del paese; e quella sera i suoi occhi si abatterono in poche righe che toccavano d'una *dimostrazione* avvenuta la sera precedente nel *Largo della Carità*.

—Bravo! Bravissimo!— esclamò tra sé il vecchio gongolante di gioia —ci siamo, per Cristo sempre lodato! Ci siamo! Cominciano le bastonate! *Alcuni malintenzionati*, li chiama il giornale del governo. Ci vuole proprio una faccia a prova di bomba per dare l'aggiunto di *malintenzionati* a quelli che hanno le più nobili e patriottiche intenzioni. Sentiremo... sentiremo!

Un'altra sera, leggendo il *Lume a gas*, il vecchio popolano si sfregava le mani, rideva tra sé ed esclamava:

—Cari! cari! Con che astuzia ti fregano la censura questi spiritosi giovani giornalisti! Con quale arte sopraffina alludono al governo parlando dell'*impresa* di S. Carlo. Bravo! Coraggiosi davvero! *Riforme, riforme ci vogliono...*¹⁰ *il pubblico vuol novità, capite, signora impresa?* Ed avremo novità e riforme, per san Gennaro! (*I lazzari*, p. 16)

[...] Viva la Giovine Italia! Viva Pio IX! (*I lazzari*, p. 22)

Il *novel*, dicevo, è la forma più rappresentata nel *corpus* di Mastriani e anche soltanto una catalogazione tematica e stilistica dei romanzi che mostrano elementi di questa forma richiederebbe una lunga discussione. Mi limito allora a segnalare alcuni casi particolarmente interessanti: l'affondo nello studio della psicologia femminile nella *Medea di Porta Medina* (1881); la tragedia doppia (ovvero omicidio e condanna di un innocente) di una passione omosessuale svelata soltanto alla fine del romanzo ne *Il bettoliere di Borgo Loreto* (1880); un'altra passione "irregolare" nascosta in fondo al

¹⁰ Qui il Mastriani inserisce una nota a piè di pagina in cui chiarisce che queste sono le esatte parole del *Lume a gas*.

“romanzo di costume” *Maddalena ovvero la figlia adottiva* (1882), séguito del pur notevolissimo *Barcaiuolo di Amalfi* (1962). Ma non posso evitare di ricordare per esteso l’incipit di *Matteo l’idiota* (che mi ha fatto pensare a “Quel ramo del lago di Como...” in versione urbana): una bella prosa, ricca, distesa, ornata, affettuosamente descrittiva della città di Napoli, con qualche vago richiamo stilistico, appunto, manzoniano:

Tenendo a sinistra per quella strada che, ora è gran tempo da noi discosto, addimandavasi la strada *de’ Profumieri*, la quale si ebbe in appresso il nome *de’ Guantari*, che pur mo ritiene con l’aggiunto di *vecchi*, arrivasi a quel quadrivio che tiene a manca Monte Oliveto, anticamente nomato *strada di Ribera*, di fronte S. Maria la Nova, quondam d’Albino, e a destra la via del Castello o *delle Corregge*, siccome l’appellavano i nostri antecessori.

Diremo per quelli de’ nostri lettori che ignorano le antichità del nostro paese, che la chiesa di S. Maria la Nova è così chiamata per la ragione che essa fu fatta edificare da Re Carlo I D’Angiò in sostituzione di altro tempio da lui fatto demolire che s’intitolava S. Maria Assunta ovvero S. Maria de Palatio, e che era nel sito ove ora è il Castel Nuovo. Un’antica torre, fortezza della città, fu ceduta dal Re Angioino a’ Frati Osservanti di S. Francesco per costruire il convento annesso alla detta chiesa di S. Maria la Nova.

Un’osteria, o meglio, una taverna era in su quella strada, a ridosso della quale era l’antica torre che oggi è convento [...] Era famosa questa osteria nel tempo donde prendiamo le mosse per questa nostra istoria, vale a dire, nell’anno 1750 o in quelle circostanze più o meno, ciò che significa un buon secolo addietro. (*Matteo l’idiota*, pp. 7-8)

Poco ho da dire del *romance*, una forma di *fiction* non molto presente in Mastriani. Tracce chiarissime se ne possono comunque rinvenire in vari luoghi. In questo, per esempio, nelle *Ombre*, in cui Rocco Damiani, fuori di coscienza, è travolto dalla “forza del destino” e sente che deve vendicare col sangue l’onore della famiglia:

Mille larve si affacciarono a conturbare il breve mio sonno, fra le quali l’ombra del padre mio più volte si presentò al mio spirito, rinfacciandomi la mia neghittosità e l’oblio in cui io avevo messo l’onore mio. Egli mi aveva additato più volte la scure che pendeva a fianco del mio capezzale; e mi avea detto: guarda il sangue che è rappreso su quell’arma, e ricordati delle parole su essa incise. Una grave macchia è stata fatta all’onore della famiglia Damiani;

e tu riposi! E quell’arma pende inerte testimone della tua codarda indifferenza! E il tuo offensore dorme su morbide piume, sognando le delizie di adulteri abbracciamenti! Va, destati, o figlio di Pier Damiani, imbrandisci l’azza terribile [...]. (*Le ombre*, pp. 78-79)

Forze soprannaturali, tipiche del *romance* sono anche dirompenti ne *La sonnambula di Montecorvino* (1881), ne *La rediviva* (1877) e in parte anche ne *Il talamo di morte* (1888).

Resta da dire della *confession* ovvero della forma propria dell’autobiografia che si estende in descrizioni, valutazioni e commenti di carattere etico, estetico, politico, fin quasi ad acquisire uno stile saggistico. La differenza fra questa forma di *fiction* e l’*anatomy*, vista sopra, è che quest’ultima è impersonale, sostenuta da una valutazione oggettiva degli eventi narrati, mentre nella *confession* tale valutazione è soggettiva, personale ed emerge dall’esperienza diretta del narratore.

La *confession* è molto evidente nei romanzi paralleli *Eufemia, il segreto di due amanti* (1868) e *Cenere o la sepolta viva* (1877). In effetti, ognuno dei due romanzi può dirsi una doppia confessione perché in entrambi non solo il racconto principale, ma anche l’ampia cornice (ovvero la distesa apertura e i numerosi interventi del personaggio Francesco Mastriani) presenta i caratteri di questa forma. Abbiamo, insomma, due racconti in prima persona.

Ecco come lo scrittore-personaggio rivela se stesso, per così dire, nel descrivere la cultura, la sensibilità e la cortesia del suo interlocutore che gli racconterà la propria storia il giorno dopo:

Io non so come il signor Foscaldi divinasse la mia mente e il mio piacimento; ché mi fe’ trovare sul pilastrino del letto a me destinato cinque o sei libri, di quelli ch’io leggo di preferenza, come la Bibbia, Dante, il Leopardi, il Byron, il Pascal. (*Eufemia*, p. 15)

Non voglio dimenticare di dire che Lorenzo Foscaldi parlava queste quattro lingue vive [italiano, inglese, francese e tedesco] con molta facilità, e perché le aveva studiate con amore, e perché avea visitato i paesi in cui si parla ciascheduna di esse. Sapendo che anche a me sono familiari questi quattro idiomi stranieri, spesso gli piaceva di conversar meco in inglese od in tedesco; ché in quanto al francese, gli dichiarai la mia invincibile antipatia per la nazione e per la lingua, la quale ben volentieri amerei di non aver mai imparata o avere del tutto dimenticata. (*Eufemia*, p. 18)

Il personaggio Mastriani è naturalmente descritto anche dalle altre opere dello scrittore, i cui personaggi diventano “facili” termini di riferimento, come in questo caso:

Mio padre [parla Lorenzo Foscaldi, personaggio] era socialista, ma socialista nel senso evangelico. Signor Mastriani, quando lessi i vostri *Figli del lusso*, trovai il ritratto di mio padre nel Giacomo Foschi. (*Eufemia*, p. 27)

L'autoreferenzialità, qui come in *Cenere*, può apparire invadente ed eccessiva, ma è in effetti il risultato di una scelta retorica. La forma della *confession*, infatti, permette allo scrittore personaggio di considerare l'intera sua opera come un macrotesto (estremamente ampio in questo caso) da cui attingere ed a cui riferirsi liberamente. E così, nella discussione medico-scientifica, o pseudoscientifica, relativa all'esigenza fisiologica femminile di amore, si fa riferimento a un romanzo di Mastriani dell'anno prima, *La brutta*, 1867, in cui si trovano esposte queste teorie (*Eufemia*, p. 244). Le stesse teorie, va aggiunto, riappariranno, una decina d'anni dopo, nel 1877, in un contesto retorico simile in *Cenere* (p. 116).

Il romanzo in cui la *confession* è più ampiamente rappresentata è senz'altro *Giovanni Blondini, memorie di un artista* (1882). Anche quest'opera ha una cornice autobiografica in cui lo scrittore si fa personaggio prima di dare la parola all'artista, un cantante lirico, che narrerà la sua storia in prima persona. Francesco Mastriani personaggio esprime con chiarezza pungente le proprie particolarissime idee sullo stato della musica lirica in Italia ricordando la figura del musicista Errico Petrella (1813-1877). Ecco come, già dalla prima pagina, le due storie (di Petrella e Blondini) e le due *confessioni* (di Mastriani e Blondini) sono integrate nel romanzo:

Conobbi il Blondini nell'ottobre dell'anno 1854, nel casino del rimpianto maestro Errico Petrella a S. Giorgio a Cremano. Ma prima che io mi accinga a narrare de' casi commoventi e straordinari della vita del Blondini, o, per dir meglio, prima ch'io presenti le *Memorie* di questo esimio cantante, mi si conceda ch'io sbizzi alcuni particolari della vita artistica e domestica del maestro Errico Petrella, mio amicissimo, da pochi anni trapassato in Genova, ed al quale mai non sorride la fortuna; perocché somma sventura dello ingegno e del genio è l'aver i natali in questa pur tanto bella e ridente città di Napoli. (*Giovanni Blondini*, p. 5)

Parlando della sfortuna del musicista a Napoli, il Mastriani personaggio dichiara le proprie idee che sembrano un giusto e risentito commento alla sfortuna dello scrittore Mastriani. Siamo all'altezza del 1882 e a quel tempo egli forse cominciava a rendersi conto del

fatto che, nonostante il grande successo di pubblico dei suoi numerosi romanzi, la critica negativa degli intellettuali napoletani nei suoi confronti non sarebbe cambiata. Scrive quindi:

Strano e singolare paese è questa nostra bellissima Napoli. Per sette secoli serva di straniera signoria, Napoli non si è svezzata ancora del feticismo straniero. Le sue grida di entusiasmo, le sue ovazioni, i suoi applausi, i suoi denari sono per gli uomini e per la roba esotica; mentre in ogni branca della umana attività, in ogni opera d'ingegno e di arte, i Napolitani avanzano di gran lunga e francesi e tedeschi e inglesi. Ma è gran demerito il nascere in Napoli; e il Pergolesi riceve 10 ducati per il suo *Stabat Mater*, e Giambattista Vico muore col doloroso pensiero che la sua famiglia non ha con che mandarlo alla sepoltura; e il tragico Micheletti accatta la limosina per la via di *Toledo*; e il poeta Angelo Thonar, reso pressoché idiota per fame, è sbeffeggiato da' monelli; e chiarissimi ingegni sono ridotti alla meschina condizione di maestri elementari! (*Giovanni Blondini*, p. 12)

Mastriani come Petrella, dunque. Ed entrando nel vivo del *memoriale*, o *confessione*, del Blondini, troviamo che, come Mastriani, questi di gran lunga preferisce Bellini e Rossini a Verdi e a Wagner, come Mastriani è nato per l'arte, e come Mastriani non è ignaro di frenologia:

La natura mi avea fatto il brutto regalo d'una immaginazione vivacissima e d'una sensibilità squisita e precoce. Oltre a ciò, a voler credere i frenologici, mi avea posto, non so in quale angolo del mio cranio, la protuberanza o la *bosse*, come dicono, della musica e del canto. (*Giovanni Blondini*, p. 19)

Esempi interessanti di questo tipo se ne potrebbero fare tanti. Mi sembra comunque di poter già dire che un elemento distintivo della forma della *confession* in Mastriani è costituito dalla caratterizzazione intellettuale del narratore come proiezione della personalità dello scrittore. Vedendo le cose in questo modo, *Giovanni Blondini, memorie di un artista* si rivela una fonte preziosa e ricca di informazioni sui principi, non solo estetici, che danno vigore alla penna del Mastriani. Non deve sorprendere allora di trovare fra le pagine del *memoriale* del Blondini, una nota a piè di pagina di critica, firmata "Francesco Mastriani" (per evitare malintesi sull'identità dello scrittore) tutta politica:

Le nostre opinioni liberalissime non possono rendere sospetta la nostra parola; ma, avvezzi a propugnare il giusto ed il vero

in tutt'i nostri libri, vogliamo dire, per debito di giustizia, che il governo assoluto de' Borboni, che pur fu chiamato *la negazione di Dio*, non lasciava pertanto languire nella povertà e sovente nella miseria, come fa il nostro *liberale* governo *riparatore*, gli uomini d'ingegno e gli artisti, i quali per la canuta età e per acciacchi sono renduti inabili all'esercizio dell'arte loro. La petulante mezzanità e spesso la impudente ignoranza scroccano le cariche, gl'impieghi e i ciondoli, mentre tanti eminenti uomini, che il governo avrebbe l'obbligo di conoscere, si mantengono modestamente indietro per non confondersi nella folla de' mestatori. (*Giovanni Blondini*, p. 149)

Spero che questa descrizione e distinzione delle forme di *fiction* serva a mettere ordine alla classificazione e allo studio delle opere narrative di Mastriani. Certamente dovrebbe essere di una qualche utilità in una lettura critica volta ad chiarire i rapporti fra gli schemi narrativi (le strutture retoriche e i temi) di Mastriani e quelli della letteratura popolare italiana e non. Se è vero che dietro ai *Vermi* e ai *Misteri di Napoli*, ci sono i *Miserabili* di Victor Hugo e *I misteri di Parigi* di Eugène Sue, ebbene che si faccia il confronto, ma con strumenti critici affidabili, che servano anche a spiegare come si arriva, da queste *anatomie* napoletane del Mastriani a vertici quali *Il barcaiolo di Amalfi*, *La Medea di Porta Medina*, *Giovanni Blondini*, *Processo Cordier...* romanzi spettacolari, in forme diversissime, che certo non si possono liquidare sotto la pur onorevole etichetta di "letteratura popolare".

Bibliografia di Francesco Mastriani

Brindisi di sangue. Napoli, Luigi d'Angelilli editore, 1891; *Cenero o la sepolta viva*. Napoli, Ginka, 1975; *Ciccio, il pizzaiuolo di Borgo Loreto*. Napoli, LUCET, 1950; *Eufemia, ovvero il segreto di due amanti*. Napoli, Gargiulo, 1868; *Federico Lennois*. Roma, Perino, 1889; *Giovanni Blondini*. Napoli, Stamperia Governativa (Casa Editrice Gennaro Salviati), 1887; *I lazzari*. Introduzione di Nicola Esposito. Napoli, ABE, 1876; *I misteri di Napoli*. Napoli, G. Nobile, 1869-1870; *I vermi*. 5 Voll. Napoli, Gabriele Regina Editore, 1878; *Il conte di Castelmoreasco*. Napoli, Salviati, s. d.; *Il barcaiolo d'Amalfi*. Napoli, Bideri, 1949; *Il bettoliere di Borgo Loreto* (vd. *Ciccio, il pizzaiuolo di Borgo Loreto*); *Il Largo delle Baracche*. Firenze, Salani, 1935; *Il mio cadavere*. Roma, Perino, 1889; *Il talamo*

di morte. Firenze, Adriano Salani, 1927; *La brutta*. Napoli, Presso Gabriele Regina, 1879; *La cieca di Sorrento*. Con presentazione di Domenico Rea. Milano, Bietti, 1973; *La comare di Borgo Loreto*. Napoli, Bideri, 1955; *La contessa di Montés*. Milano, A. Barion, 1925; *La figlia del croato*. Napoli, Giosuè Rondinella Editore, 1877; *La maschera di cera*. Napoli, Gabriele Regina, 1879; *La Medea di Porta Medina*. Roma, Lucarini, 1988; *La rediviva*. Napoli, Presso Gabriele Regina, 1877; *La sonnambula di Montecorvino*. Napoli, Stamperia Governativa (Casa Editrice Gennaro Salviati), 1883; *Le ombre*. Introduzione di Luca Torre. Napoli, Torre Editrice, 1992; *Maddalena ovvero la figlia adottiva*. Napoli, Bideri, 1951; *Matteo l'idiota*. Napoli, Tommaso Guerrero, 1856; *Messalina*. Napoli, Luigi d'Angelilli editore, s. d.; *Processo Cordier*. Napoli, Presso Gabriele Regina, 1878.

Bibliografia

- ALGRANATI, Gina, *Un romanziere popolare a Napoli: Francesco Mastriani*. Napoli, Silvio Morano, 1914.
- CONTINI, Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*. Firenze, Sansoni, 1968.
- CROCE, Benedetto, "La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1890", *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*. Bari, Laterza, 1922, vol. IV, pp. 313-317.
- DI FILIPPO, Antonio, *Lo scacco e la ragione. Gruppi intellettuali, giornali e romanzi nella Napoli dell'800: Mastriani*. Lecce, Milella, 1987.
- ECO, Umberto, "Il linguaggio del volto", *Sugli specchi e altri saggi*. Milano, Bompiani, 1985.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*. Princeton, Princeton University Press, 1957.
- FRYE, Northrop, *Anatomia della critica. Quattro saggi*. Torino, Einaudi, 1957.
- MASTRIANI, Filippo, "Cenni sulla vita e sugli scritti di Francesco Mastriani", in Francesco MASTRIANI, *Le ombre*. Napoli, Luca Torre, 1992, pp. 723-884.
- MASTRIANI, Giuseppe, *Notomia morale, ossia Calcolo di probabilità dei sentimenti umani*. Napoli, Stabilimento Tipografico Vico dei Ss. Filippo e Giacomo, 1855.

- PALERMO, Antonio, "Il socialismo gotico di Francesco Mastriani", *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*. Napoli, Liguori, 1987, pp. 106-130.
- PALERMO, Antonio, "Nel vestibolo della letteratura, Francesco Mastriani", *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*. Napoli, Liguori, 1987, pp. 12-23.
- PELLEGRINI, Rienzo, "Romanzo d'appendice e scienza medica. Francesco Mastriani e Carolina Invernizio" in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX convegno AISLLI (Palermo-Messina-Catania, 21-25 aprile 1976). Palermo, Manfredi, 1978, pp. 760-778.
- REA, Domenico, "Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani", *I racconti*. Milano, Mondadori, 1965, pp. 271-296.
- REA, Domenico, "Mastriani romanziere", *Il re e il lustrascarpe*. Milano, Mondadori, 1961, pp. 50-55.
- REA, Domenico, "Presentazione" a Francesco Mastriani. *La cieca di Sorrento*. Milano, Bietti, 1973, pp. 5-19.
- SCAPPATICCI, Tommaso, *Il romanzo d'appendice e la critica*. Cassino, Garigliano, 1990.

"Ai ferri corti con la vita". Una riflessione sul pensiero e l'opera di Carlo Michelstaedter (1887-1910)

ROSSELLA BERGAMASCHI
Universidad Autónoma Metropolitana

La brevissima vita dello scrittore Carlo Michelstaedter trascorre per intero a cavallo tra due secoli, motivo che rende difficile stabilire una sua collocazione temporale, in termini di storiografia letteraria. Essendo infatti nato a Gorizia nel 1887 e morto suicida a Trieste nel 1910, all'età di soli 23 anni, Michelstaedter vive praticamente la metà della propria esistenza nel secolo XIX e l'altra metà nel XX. Poche sono le opere che costituiscono il suo lascito letterario: la sua opera maggiore, che è anche la sua tesi di laurea, la *Persuasione e la rettorica*, un breve *Dialogo della salute*, una raccolta di *Poesie*, un insieme di lettere che formano il suo epistolario, appunti e scritti vari. A parte, da considerare anche la sua opera grafica, costituita da disegni, schizzi, pitture, che sono in molti casi il corollario del suo discorso filosofico.

Eppure, nonostante l'esiguità complessiva della sua opera e l'estrema gioventù dello scrittore, Michelstaedter continua a suscitare un interesse particolare negli studiosi, anzi sembra che questo interesse si accresca con il passar del tempo.

E non è difficile comprendere il perché leggendo la *Persuasione e la rettorica* si resta colpiti dalla straordinaria attualità di questo autore e dalla capacità del suo testo maggiore di porre domande che inquietano e che rifuggono da risposte compiacenti.

Michelstaedter, dice Nynfa Bosco,

continua a interpellarci, a inquietarci, a interessarci come e probabilmente pi ancora oggi di ieri, perché visse intensamente inquietudini e problemi che appartengono da sempre all'umanità, ma di cui è soprattutto l'uomo contemporaneo a portare la consapevolezza e il tormento, e li espresse con una radicalità e una lucidità reperibili più nella cultura del nostro tempo che in quella del suo.¹

¹ Nynfa Bosco, "Prefazione" a Angela Michelis, *Carlo Michelstaedter. Il coraggio dell'impossibile*, p. 6.

In particolare, presente in lui il sentimento complessivo della vita come mancanza, come incapacità di possedersi e di fondarsi pienamente, e la consapevolezza di appartenere a un'epoca sospesa, tra una civiltà che agonizza e una ancora di là da venire, dove tocca ai singoli aprirsi la via luminosa verso la verità la solidarietà la bellezza: la persuasione, appunto.

Sono temi e modi di sentire che impregneranno la cultura europea tra le due Guerre, ma Michelstaedter non solo li anticipa, ma li vive con una intensità che sarà capace di arrivare poi alle estreme conseguenze. In questa sensibilità di Michelstaedter è possibile rintracciare almeno due appartenenze essenziali: quella di matrice mitteleuropea, che accomuna Michelstaedter agli scrittori triestini e giuliani del momento, e l'appartenenza ebraica.

Con riguardo alla prima, sebbene Michelstaedter sia nato a Gorizia e non a Trieste, egli condivide affinità generazionali con scrittori come Slataper, Saba, Giotti, Svevo, Cantoni e i fratelli Stuparich:

[si] sente che tra costoro una affinità c'è: difficilmente se ne nomina uno senza pensare agli altri [...] in questi scrittori sempre l'assillo morale [...] scrittori di cultura e spesso di sangue misto, sono intenti a scoprirsi, a definirsi, a cercare il loro punto fermo [...] quasi nella sicurezza di non trovarlo.²

In questo senso, l'aggettivo triestino non deve essere considerato in un'accezione rigorosamente geografica (o topografica): Trieste si pone come il luogo di convergenza di un'atmosfera inquieta e complessa, un avamposto —dice Magris— di una crisi della cultura di fine secolo, una specie di stazione sismografica dei terremoti spirituali che si apprestavano a sconvolgere il mondo grazie alla sua posizione di frontiera nell'impero asburgico.

Gli scrittori che hanno vissuto a fondo la sua eterogeneità (cioè, hanno capito che Trieste —come l'impero asburgico di cui faceva parte— era un modello dell'eterogeneità e della contraddittorietà di tutta la civiltà moderna, priva di un fondamento centrale e d'una unità di valori.³

Michelstaedter comunque si forma e compie i propri studi liceali nella città di Gorizia, una specie di eriferia italiana della Mit-

² Pietro Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, p. 103.

³ Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, p. 4.

teleuropa al tramonto.⁴ Là infatti era nato nel 1887, nel seno di una famiglia ebrea, appartenente alla borghesia benestante della città. I Michelstaedter erano di origine tedesca, ebrea ashkenazita, e la loro presenza in Italia sembra documentata dalla fine del secolo XVIII.⁵ All'epoca della nascita di Carlo, la comunità di Gorizia era passata dal ruolo di minoranza tollerata nell'ambiente cittadino a quello di gruppo perfettamente integrato nella società di maggioranza, sebbene diverso da essa per cultura e tradizione. Il padre, Alberto, proprietario di un ufficio di cambiavalute e poi direttore dell'agenzia goriziana delle Assicurazioni Generali di Trieste, coltivava interessi letterari, conosceva l'ebraico, scriveva versi; la madre, Emma Luzzato, è descritta come una donna dolce, dedita alle cure della famiglia. Sarà destinata a scomparire travolta dalla furia nazista, deportata ad Auschwitz nell'autunno del 1943.

Il carteggio epistolare intercorso tra Alberto e il figlio è illuminante per comprendere il contesto dell'educazione familiare e le inquietudini morali e intellettuali del giovane Carlo. Si delineano i termini di uno scontro generazionale che mette in evidenza una diversa concezione del mondo e dei valori della cultura. Tra le varie lettere raccolte da Campailla,⁶ è significativa quella che il padre invia a Carlo, il 21 ottobre 1905, alla vigilia della partenza di questi per Firenze per compiere gli studi universitari, e che è conosciuta come "il sermone paterno". In questa lettera Alberto richiama insistentemente il figlio agli ideali di misura, di equilibrio, di rigore che devono reggere il comportamento e la vita di un uomo. Ma soprattutto lo richiama ad aderire sempre ai principi morali di una coscienza che stabilisce ciò che è giusto e ciò che è bene. Tempo dopo, Carlo gli risponderà, il 14 giugno 1907, che non è a questa coscienza generale a cui lui sente di doversi rimettere, bensì solo ed esclusivamente alla propria, in modo autonomo e individuale, per la convinzione intrinseca di fare il bene. In caso contrario, dice Carlo, "lo si farebbe in ossequio all'opinione degli altri, e per paura del codice. Io invece sento di non poter vivere se manco alla coscienza mia profonda del bene e del male". In una lettera successiva, del 27

⁴ Sergio Campailla, "Introduzione" a Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, p. 19.

⁵ Orietta Altieri, "La famiglia Michelstaedter e l'ebraismo goriziano", in *Dialoghi intorno a Michelstaedter*, p. 35.

⁶ S. Campailla, "Lettere a Carlo", in *Dialoghi intorno a Michelstaedter*, pp. 7-34. Si tratta di un complemento dell'*Epistolario* di Michelstaedter, e raccoglie le lettere ricevute da Michelstaedter, di cui si conservano gli autografi presso il "Fondo" della Biblioteca Civica di Gorizia.

giugno 1907, Carlo rimprovererà al padre di ostinarsi a considerarlo “guastato moralmente dai principi moderni” e si sentirà ingiustamente ripreso da lui.⁷

Si è detto pi sopra dell'importanza dell'opera grafica del giovane autore. Ebbene, si ritrovano in essa, tra i vari disegni satirici e caricaturali dell'epoca, due disegni privati, nei quali il padre è ritratto in un modo che non lascia dubbi sulla profondità del conflitto con il genitore, a partire dai titoli stessi: *Assunzione*, uno e *Padre-Sfinge*, il secondo.⁸

Nel 1905 Michelstaedter si trasferisce a Firenze. Si era iscritto nel frattempo alla facoltà di matematica a Vienna e a Firenze, con il consenso della famiglia, e doveva seguire dei corsi di perfezionamento nelle tecniche del disegno e della pittura. Ma finirà per cambiare l'indirizzo degli studi e deciderà in modo autonomo di iscriversi alla facoltà di Lettere dell'istituto di Studi Superiori di Firenze. La città era in quell'epoca il punto d'arrivo naturale dei giovani intellettuali giuliani alla ricerca di una propria definizione. Per quel suo clima di dinamismo ed effervescenza culturale, Garin la descrive come la città “del Leonardo, del segno della croce, ma anche dell'istituto di Studi Superiori, di Vitelli, di Villari e di Salvemini, degli studi di antropologia e di psicologia, dei primi e vivaci interessi per Freud, degli entusiasmi per il pragmatismo”.⁹

Nonostante ciò Michelstaedter è insofferente verso gli studi pedanteschi, oziosi e inutili, che sono vano sfoggio di accademia. Le piccole questioni non lo interessano ed egli stesso confessa che gli studi di vasta erudizione o di critica testuale gli sono estranei: “Mi fa pena sentir parlare di lavori e di bibliografie e di studi, ecc.”. Al contrario, in questo periodo Michelstaedter sperimenta una grande vitalità: la sanità fisica, dice Piromalli, e la larghezza di orizzonti spirituali gli fanno disdegnare le aule fredde, la predilezione esclusiva per i libri, la “gente pallida e semi-incretinita” che si consuma sulla carta: “Io mi sento rigenerato, e mi domando –al solito perché non vivo sempre fuori, perché vengo qui a intristirmi tra i libri e queste mezze creature incartapecorite... Invece il sole e l'aria e tutto quel verde fa tanto bene”. E ancora: “Corro, salto, tiro di scherma, comincio a rinascere; ogni banco che trovo per via devo attraversare

⁷ C. Michelstaedter, *Epistolario*, pp. 228 e 233.

⁸ Entrambi i disegni sono di proprietà della Biblioteca Civica di Gorizia. Una riproduzione dell'opera grafica di Michelstaedter è contenuta nell'ottimo saggio di Angela Michelis, *Carlo Michelstaedter. Il coraggio dell'impossibile*, pp. 195-233.

⁹ Eugenio Garin, *Intellettuali italiani del xx secolo*, p. 96.

arlo con un salto, le scale le faccio di nuovo a tre a tre, e i tram li piglio in corsa, ho ricominciato a bastonare tutti i miei amici e a far disperare quelli del primo piano”. In biblioteca, scrive al padre, ha fatto lo “studioso” avendo dovuto occuparsi della storia dei manoscritti di Cicerone ma, conclude: “Non sono lavori fatti per me [...]. L'unica cosa che m'interessò sono le osservazioni che ho potuto fare sull'eloquenza e sulla persuasione in genere”.¹⁰

A Firenze, con l'interruzione dei ritorni a Gorizia in occasione delle feste e delle vacanze, Michelstaedter rimane quattro anni e alla fine dovr concludere il corso di studi con la elaborazione di una tesi di laurea. Per fare ciò, infatti, per la stesura di questa tesi, Michelstaedter ritorna a Gorizia nel giugno del 1909. Ma è anche a partire da questa data che si acquiscono in Michelstaedter gli accenti pessimistici, i quali corrispondono a un sentimento della vita come illusione di cui rimane soltanto un “riso maligno”, un “dolore brutto” per la brutalità della forza che tiene in vita, un dolore infinitamente cosciente. Così scrive nel settembre del 1909 all'amico Enrico Méreule: “Peggior questo dolore che tutto il dolore provato quando vedevo per la prima volta”.¹¹

Il titolo della tesi concordato con il profesor Vitelli è *I concetti di persuasione e retorica in Platone e Aristotele*. Senonché lo scritto cresce e si dilata ben oltre i termini dell'argomento accademico. Michelstaedter stesso confessa all'amico Méreule che scrivere senza convinzione parole vuote gli è impossibile. Così l'argomento che gli era stato assegnato come tesi si trasforma e Michelstaedter afferma: “Per quello spiraglio della retorica ho contemplato cose tanto più interessanti –amaramente interessanti– che ora mi secca maledettamente limitarmi a quella meschinità”.¹² In questo modo nasce il testo della sua opera maggiore, appunto *La persuasione e la retorica*. Che resta pur sempre una tesi di laurea. Come avverte giustamente Campailla nella prefazione all'edizione per Adelphi, è opportuno ricordarlo perché l'opera tende in direzione opposta, a farlo dimenticare, e perché aiuta a misurare la sproporzione tra la richiesta e l'offerta, tra la circostanza storica e i fini prefissi, tra l'acerbità dei tempi e la maturità dei risultati.¹³

Michelstaedter infatti costruisce intorno ai due termini di “persuasione” e “retorica” concettualmente reinventati, un'ampia rifles-

¹⁰ C. Michelstaedter, *op. cit.*; Antonio Piromalli, *Michelstaedter*.

¹¹ C. Michelstaedter, *op. cit.*, p. 407.

¹² *Ibid.*, pp. 424-425.

¹³ S. Campailla, “Introduzione” a *La persuasione e la retorica*, p. 11.

sione che abbraccia tutta la sua esperienza culturale ed esistenziale, nella quale si ritrovano intrecciate riflessione filosofica, critica sociale, interrogazione etica, analisi del linguaggio.¹⁴ In fondo, si tratta di un'opera conveniente; Michelstaedter stesso lo ammette ponendo le parole di Elettra come epigrafe del libro: "So che faccio cose inopportune e a me non convenienti".¹⁵ La sconvenienza in questo caso viene dal fatto che l'autore sa che dir cose che resteranno inascoltate, che non persuaderà nessuno. "Io lo so che parlo perché parlo ma non persuaderò nessuno" è l'inizio della prefazione del libro, e le cose che dirà sono state dette da tanto tempo e da tanti:

Eppure quanto io dico è stato detto tante volte e con tale forza che pare impossibile che il mondo abbia ancor continuato ogni volta dopo che erano suonate quelle parole. Lo dissero ai Greci Parmenide, Eraclito, Empedocle, ma Aristotele li trattò da naturalisti inesperti; lo disse Socrate, ma ci fabbricarono su quattro sistemi... (*id.*)

La verità inascoltata è quella che riguarda la vita come eterna mancanza, come malattia mortale: vivere è volere, ma la volontà è rinvio al futuro, attesa e rinuncia. È la continua e necessaria ricerca della soddisfazione di un bisogno, che non si raggiunge, perché qualora lo si raggiungesse sarebbe come essere espulsi, cioè la morte. Michelstaedter spiega questo concetto con la metafora del peso che apre la Persuasione: il peso è tale perché pende, e anela il basso. Ma quale che sia il punto più basso che può raggiungere, non per questo smette di pendere. Gli resta sempre la "fame" del più basso. E se mai raggiungesse quel punto ideale capace di appagare la sua fame del più basso e quindi gli fosse concesso di non pendere più, non sarebbe più ciò che è, smetterebbe di essere un peso: il raggiungimento dell'ideale punto sarebbe la sua morte, in quanto peso. Vivere è perciò un fatto intrinsecamente tragico, è un vivere-morire.

La via della persuasione allora è quella che conduce alla fiducia di chi ha trovato in sé, qui e ora, il senso della propria vita e ha così sconfitto la paura della morte. La morte infatti non può portar via nulla a chi niente aspetta e niente chiede, poiché vede ogni presente come l'ultimo e si affranca così dall'illusione di un futuro dove sia possibile colmare la "manchevolezza" del presente:

¹⁴ Cfr. A. Michelis, *op. cit.*

¹⁵ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, p. 35. Se ne indicheranno in avanti solo le pagine.

è l'affrancamento dal continuo bisogno. Il persuaso si connota precisamente come colui che ha la capacità di guardare in faccia la morte, scendere nell'abisso della propria insufficienza e "venire a ferri corti con la propria vita", per spogliarsi dei bisogni irrazionali che, con la loro richiesta ossessiva di soddisfazione, ci distolgono dalla realtà. In questo modo è possibile interrompere quella inadeguata affermazione di una individualità illusoria che è l'essenza stessa della "rettorica".

Innestata sulla coscienza infelice dell'esistere, Michelstaedter svolge nella seconda parte della sua tesi, dedicata alla retorica, alla sua costituzione e alla sua presenza nella vita, la denuncia propriamente storica, che è una critica della società contemporanea attraverso le sue istituzioni rappresentative. A cominciare dalla retorica scientifica:

Gli uomini hanno bisogno del sapere, e il sapere è costituito. Il sapere è per se stesso scopo di vita, ci sono le parti del sapere e la via al sapere, uomini che lo cercano, uomini che lo danno, si compra, si vende, con tanto, in tanto tempo, con tanta fatica. *Così fiorisce la retorica accanto alla vita. Gli uomini si mettono in posizione conoscitiva e fanno il sapere.* (p. 100)

Critica della scienza moderna significa anche rifiuto della falsa sicurezza che la scienza e la società scientifica promettono ai loro seguaci, inserendoli in un ingranaggio di *comforts* e consumi e sottraendoli alle loro responsabilità verso gli altri. Invece del persuaso, si avrà l'uomo nella "botte di ferro", come appare in un ironico dialogo con un immaginario "Uomo del suo tempo" e che riassume in modo mirabile, nella metafora del torchio, la concezione della retorica:

"Ma lei è multilaterale!"

"Oh, un diletante..."

"Lei trova tempo per tutto!"

"Certo! Ma... bisogna aver la coscienza d'aver fatto il proprio dovere, Oh questo sì, sul dovere non si transige. Altro è compiacersi di letteratura, di scienza, d'arte, di filosofia nelle piacevoli conversazioni – altro è la vita seria. Come si direbbe: altro la teoria altro la pratica. Io, come vede, mi compiaccio di queste discussioni teoriche, mi è diletto degli eleganti problemi etici e mi concedo anche il lusso di scambiare delle proposizioni paradossali. – Ma badiamo bene – ogni cosa a suo tempo e luogo. Quando indosso l'uniforme vesto anche un'altra persona. Io credo che nell'esercizio delle sue funzioni l'uomo debba esser

assolutamente libero. Libero di mente e di spirito. Nell'anticamera del mio ufficio io depongo tutte le mie opinioni personali, i sentimenti, le debolezze umane. Ed entro nel tempio della civiltà a compiere la mia opera col cuore temprato dall'oggettività! Allora io sento di portare il mio contributo alla grande opera di civiltà in pro dell'umanità. E in me parlano le sante istituzioni. Dico bene eh?"

"Io ammiro la sua fermezza. – E – lei non pensa ai suoi interessi?"

"Lo stipendio... corre ed è sicuro. E poi, lei sa, gli incerti...?"

"Già, già – ma... e poi quando – dio lo tenga lontano – questa sua mirabile fibra sarà affievolita?"

"C'è la pensione: – lo Stato non abbandona i suoi fedeli, – che?"

"Ma – scusi se Le suscito brutte immagini – ma siamo uomini deboli – nel caso di una malattia – sa, ce ne sono tante in giro..."

"Niente, niente – appartengo a una cassa per ammalati, come tutti i miei colleghi. Il nostro ospedale ha tutti i conforti moderni e si vien curati secondo le più moderne conquiste della medicina. – Vede?"

"Ah, – vedo! ma – non saprei, i casi sono tanti – capisco che siamo difesi dalle leggi – pure – i furti sono all'ordine del giorno."

"Sono assicurato contro il furto."

"Ah! Ma... e... metta il caso d'un incendio."

"Assicurato contro il fuoco."

"Perbacco! Ma – un cavallo – scusi, volevo dire: 'un automobile' che c'investe; un tegolo..."

"Assicurato contro gli accidenti."

"Ma infine morire – moriamo tutti!"

"Fa niente, sono assicurato pel caso di morte."

"Come vede", aggiunse poi trionfante, sorridendo del mio smarrimento, "sono in una botte di ferro, come si suol dire."

Io rimasi senza parole, ma nello smarrimento mi lampeggiò l'idea che il vino prima d'entrar nella botte passò sotto torchio. (pp. 139-140)

Strettamente legato alla sua concezione della retorica è anche lo stile letterario di Michelstaedter. Infatti, fin da una prima lettura è possibile rendersi conto che la complessa ed elaborata sintassi della sua opera maggiore, non è solo l'espressione di un determinato stile personale, ma è l'espressione coerente di un modo di pensare e la forma che sul piano della scrittura adottano le sue idee con riguardo alla retorica. Si tratta di una sintassi che è essa stessa la dimostrazione di un vivo rifiuto della banalizzazione della lingua, così come di qualsiasi semplificazione espressiva, artifici caratteristici di coloro

che non sono *persuasi* e che sono capaci di ridurre la costruzione del "bell'organismo vivo di un periodo *rivelatore*" a un "pesante seguito di proposizioni incolori come una catena di forzati, legate pesantemente coi 'che', coi 'siccome', 'e dopo', 'e allora', 'il quale' ecc." (p. 169).

In questo modo, non sorprende che sia una sintassi che segua l'elaborazione mentale del pensiero dello scrittore e lo accompagni anche durante una pagina intera, praticamente senza interruzioni o con una punteggiatura molto particolare, che spesso rende la lettura del testo ardua e difficoltosa. Così come nemmeno sorprende che nello stesso testo si intreccino lingue diverse e che le parole italiane si mescolino costantemente con quelle greche, e anche, seppur in minor misura, con quelle latine o tedesche o francesi.

Bibliografia

- ALTERI, Orietta, "La famiglia Michelstaedter e l'ebraismo goriziano", in Sergio CAMPAILLA, a cura di, *Dialoghi intorno a Michelstaedter*. Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 1987.
- BOSCO, Nynfa, "Prefazione" a Angela MICHELIS, *Carlo Michelstaedter. Il coraggio dell'impossibile*. Roma, Città Nuova, 1997.
- CAMPAILLA, Sergio, "Introduzione" a Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*. Milano, Adelphi, 1982.
- CAMPAILLA, Sergio, "Lettere a Carlo", in Sergio CAMPAILLA, a cura di, *Dialoghi intorno a Michelstaedter*. Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 1987.
- GARIN, Eugenio, *Intellettuale italiani del xx secolo*. Roma, Editori Riuniti, 1987.
- MAGRIS, Claudio, Angelo ARA, *Trieste. Un'identità di frontiera*. Torino, Einaudi, 1982.
- MICHELIS, Angela, *Carlo Michelstaedter. Il coraggio dell'impossibile*. Roma, Città Nuova, 1997.
- MICHELSTAEDTER, Carlo, *La persuasione e la retorica*. Milano, Adelphi, 1982.
- MICHELSTAEDTER, Carlo, *Epistolario*. Milano, Adelphi, 1983.
- PANCAZZI, Piero, *Scrittori d'oggi*. Bari, Laterza, 1946.
- PIROMALLI, Antonio, *Michelstaedter*. Firenze, La Nuova Italia, 1974.

Lo sguardo e il silenzio:
il fondamento de *Il segreto di Luca*
di Ignazio Silone

DORIS NÁTIA CAVALLARI
Universidade de São Paulo

*Amor, che al cor gentil ratto s'apprende...
Amor, che a nullo amato amar perdona...*

DANTE ALIGHIERI

Ignazio Silone è lo pseudonimo di Secondo Tranquilli, scrittore abruzzese nato a Pescina dei Marsi il 1° maggio 1900. Da giovane lo scrittore si dedicò all'attività politica e fondò insieme a Gramsci il Partito Comunista Italiano. Nel 1930 era a Davos, in Svizzera, per una cura ai polmoni e per sfuggire alle persecuzioni fasciste. Il suo passaporto, oltre al falso nome (Ignazio Silone), dichiarava una falsa professione: scrittore. Senza speranza di vivere troppo a lungo a causa della grave malattia, l'autore decise di scrivere il suo primo e più famoso romanzo, *Fontamara*, pubblicato per la prima volta nel 1933, nella versione tedesca e nel '34 in quella italiana.

Da quel momento in poi, il nuovo nome e la professione non sarebbero stati più falsi e in Svizzera sarebbe nato uno scrittore italiano, legato all'Abruzzo natio e alle vicende della sua miseria, impegnato contro la corruzione dei suoi politici, portavoce di una comunità esclusa da secoli per via dell'impossibilità di comunicazione e di comunione tra uomini di differenti classi sociali, perché i potenti hanno sempre preferito chiudere gli occhi, le orecchie e l'anima davanti alla miseria e alla sofferenza della realtà altrui.

Silone rimase in Svizzera fino alla fine della guerra e al suo rientro in Italia fu considerato uno scrittore politico, senza talento artistico. *Il segreto di Luca*, scritto nel 1956, è il secondo romanzo dell'autore dopo il ritorno in patria e tratta di un tema apparentemente banale: l'amore impossibile di un contadino per una ricca signora. Il romanzo segnò un periodo di rivalutazione dell'opera dell'autore, perché la critica credeva a una nuova fase narrativa, ormai lontana dalla tematica sociale presente negli scritti precedenti.

Infatti, la narrativa agile e il mistero fanno ricordare i romanzi gialli, c'è un delitto, un uomo innocente –il contadino Luca Sabatini che per quarant'anni soffre in prigione per un omicidio non commes-

so-, c'è un segreto e ci sono i vari punti di vista sul protagonista raccontati all'attivista Andrea Cipriani, che man mano svelano al lettore le diverse vicende facendolo riflettere sul comportamento di Luca.

Silone si avvale di questo amore impossibile per mostrare la struttura sociale e psicologica dei personaggi dell'universo narrativo e scrive quello che egli considera, al contrario della maggior parte della critica, il più sociale dei suoi libri. Luca Sabatini si fa arrestare, proibisce qualsiasi deposizione di difesa, tace su tutte le domande perché non aveva potuto concretare il suo sogno d'amore con Ortensia, la donna che amava e che era sposata con l'uomo più ricco della contrada e, quindi, il principale datore di lavoro della comunità.

La critica, nonostante apprezzasse il nuovo lavoro di Silone, si ostinò ad affermare che si trattava di un racconto basato su un fatto vero, originato dalle lettere che l'autore, quando aveva otto anni, scambiò con l'ergastolano Francesco Zauri, poi riconosciuto innocente e rimesso in libertà, così come accade nel testo di finzione. Secondo alcuni, Zauri si sarebbe lasciato condannare per proteggere il nome della donna con cui si trovava quando avvenne il delitto, cosicché l'intreccio del romanzo sarebbe totalmente legato alla storia del contadino di Pescina. Alcuni critici, per confermare la versione di romanzo-cronaca, affermavano anche che Zauri era stato arrestato nella "passerella della lepre", un luogo emblematico del romanzo dove il protagonista Luca viene arrestato; tuttavia, avverte Silone, non è mai esistita questa passerella a Pescina e l'unica cosa in comune con la realtà è il fatto che vi era stato un carteggio tra lui e un ergastolano, come accade nel testo tra Andrea (quando era bambino) e Luca. Per Silone, inoltre, la tendenza a cercare una persona che corrisponda a ogni suo personaggio,

è un fenomeno d'incultura. E mi dispiace che esso permanga non solo tra gli analfabeti, ma anche tra i professionisti. Che Zauri fosse capace di sentire l'amore a tal punto non lo escludo, ma il romanzo rappresenta una realtà diversa da quella empirica: nel romanzo l'essenziale è la vita interiore dei personaggi e la loro interdipendenza spirituale.¹

Ancora una volta Silone si vede costretto a spiegare il proprio lavoro narrativo ai critici italiani, sempre tendenti a giudicare i suoi romanzi a partire da fatti estranei al testo.

¹ Angela Gentile, "Quando Silone mi rivelò *Il segreto di Luca*", in Dario Di Gravo, *La Marsica del '900: dal diario dell'ergastolano al romanzo di Silone*, p. 560.

Il romanzo si svolge nel dopoguerra; Andrea Cipriani, un esiliato del periodo fascista, ex partigiano e militante di un partito di sinistra, torna nella città natale, Cisterna, per avviare relazioni con i politici locali; ma quando scopre che è tornato Luca, a cui si sentiva legato fin da bambino, si dimentica dei suoi impegni politici e va a trovare il contadino che considera un vecchio amico. Da quel momento in poi si impegnerà per scoprire la verità sulla prigione di Luca, il quale si rifiuta di raccontare ad Andrea le ragioni del suo silenzio.

Cipriani, l'intellettuale impegnato, non condivide le idee dei suoi compaesani ed è disposto a scavare fino in fondo, a svelare tutti i segreti per scoprire ciò che vuole. Questa indagine rivela non solo il mondo segreto dei personaggi, ma anche il loro comportamento sociale e la loro condizione "nell'ingranaggio del mondo"² siloniano.

Andrea è il narratore della storia, il conduttore di questo romanzo di indagine della memoria, e userà le informazioni ottenute per montare il mosaico della storia di Luca. I suoi incontri rivelano paure, pregiudizi e un profondo senso di solitudine in quel mondo che deve tacere per annientare coloro che tradiscono le regole. L'attivista riuscirà a raccogliere le opinioni degli intervistati, ma il modo di vedere la realtà circostante, il punto di vista manifestato dal loro atteggiamento a volte esprimono più delle parole, cosicché lo sguardo rivela la soggettività degli abitanti di Cisterna.

Lo sguardo in questo romanzo traccia una lunga traiettoria e si può dire che avvia la narrativa, giacché Luca scopre la "magia dello sguardo" a causa del suo amore platonico per Ortensia, perché il suo amore si nutre dell'ammirazione per la donna amata. Egli aveva sempre "gli occhi fissi su di lei"³ e anche se continuava "laborioso, cortese, sorridente come prima [...] si 'vedeva' che pensava a lei e che non sognava altro"⁴ dice il vecchio prete don Serafino a Andrea. Egli aggiunge anche che quello non era un paese, ma una tribù e che la "tradizione della tribù, come sai, è la cavalleria rusticana: adulterio e coltellate. Purtroppo Luca era fuori dalla tradizione. Egli era assurdo".⁵

² Ignazio Silone, *Uscita di sicurezza*, p. 187. Silone nel saggio "La sfinge del benessere" che integra il libro citato, afferma che ha sempre scritto su personaggi simili a "muoversi in un paesaggio arido" per poter capire la loro condizione nell'ingranaggio del mondo.

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 181.

Un testo che può aiutare a capire “l’assurda condotta” di Luca che amava in silenzio, senza cercare di indurre Ortensia all’adulterio e senza esasperarsi è “Os amantes contra o poder” (Gli amanti contro il potere) del filosofo brasiliano Renato Janine Ribeiro, il quale analizza il modo in cui viene descritto l’innamoramento nella narrativa di Achille Tazio, autore latino, che parla dell’amore per la bellezza della donna come una freccia che colpisce l’occhio e penetra nell’anima. Ribeiro osserva:

Lo sguardo sembra fatale. È precisamente il *fatum* che entra nel mondo –nel mio mondo– quando vedo, e m’innamoro nel vedere. Il primo sguardo non è cristallizzazione, anzi, è l’amore *istantaneo*, il fulmine, *fulmen*, ferita nell’occhio. Quest’amore estremo, è un amore di paradosso: abbaglia, ci fa vedere tanto che non ci permette più di vedere. Ricorda il mito platonico della caverna: un conoscere che illumina e acceca. Abbiamo dunque gli estremi: la luce che produce le tenebre, lo sguardo che abbaglia, eclissa, ossia, viviamo il parossismo –un’esasperazione tale da spezzare il quotidiano, il banale.⁶

Janine Ribeiro sembra descrivere in questo brano la storia dell’amore di Luca, poiché vede Ortensia e se ne innamora, fino al punto di accecarsi davanti alle esigenze sociali della provincia a cui appartiene e azzardarsi a esibire il suo sguardo da innamorato in pubblico. D’altra parte, questo amore illumina la stessa vita e “spezza il quotidiano” che non sarà più banale.

Alla fine del romanzo, Luca racconterà ad Andrea che quando Ortensia gli confessò che anche lei lo amava, ma che non poteva promettergli nulla, lui sentiva come se avesse “il cielo nel cuore”. E rivela: “Era come se dalla mia testa mi sprizzassero centinaia di stelle. La felicità era penetrata nel mio essere e vi aveva suscitato una luce che ignoravo”.⁷

Una luce che “illumina e acceca”, non permette più di vedere quel che c’è intorno. Dopo la dichiarazione d’amore d’Ortensia, Luca va dalla fidanzata per cancellare le nozze e si esprime con parole sconesse, come uno che avesse qualcosa da nascondere, poi vaga nella notte e, finalmente, si lascia arrestare, portandosi nel cuore quella luce, senza rendersi conto della “lunga e dura” esperienza che lo aspetta, ossia l’ergastolo.

⁶ Renato J. Ribeiro, “Os amantes contra o poder”, *apud* A. Novaes, *O olhar*, p. 434. La traduzione è nostra.

⁷ I. Silone, *Il segreto di Luca*, p. 207.

Per la comunità di appartenenza di Luca il suo era un amore peccaminoso, “soprannaturale”, “demoniaco” che lo porta al delitto. L’amore che aveva riempito di luce il cuore del contadino, condanna a una miseria più amara i paesani, perché dopo la sua prigionia Ortensia si ritira in convento, nascondendosi da tutti, e suo marito decide di emigrare, lasciando senza lavoro e senza pane varie famiglie della contrada. Luca non può, quindi, essere perdonato, perché anche se non ha ucciso nessuno, con il suo modo di agire ha, però, coinvolto tutta la comunità nella sua pena. La punizione che gli è inflitta da tutti in paese è il silenzio che lo circonda. Nessun paesano lo saluta, nessuno parla dell’accaduto, la sua storia deve essere scordata, cancellata.

Il silenzio è una condanna all’annullamento perché nelle società orali il raccontarsi continuamente le storie perpetua la vita del soggetto e conforma l’ordine della comunità. Tacere su Luca e la sua storia ha per funzione cancellare il dolore causato a tutti dal tentativo di rottura dell’ordine sociale stabilito. Il linguaggio e la memoria sono le basi di quest’universo e Andrea forzerà i suoi intervistati a parlare per riscattare la storia di Luca e scoprire la verità. Nel farlo, disturba l’ordine ed è visto come un aggressore cattivo che non rispetta le regole, ma insistente riesce a sentire le varie opinioni. Riesce anche a trovare un diario di Ortensia, così Luca potrà rivivere il suo amore attraverso il testo lasciategli dall’amata, morta alcuni anni prima.

Ma il silenzio è sempre presente nel romanzo, Luca aveva amato in silenzio (anche se aveva uno sguardo loquace), aveva taciuto davanti al giudice, aveva costretto al silenzio tutti i testimoni che l’avrebbero potuto aiutare, e quarant’anni dopo è ricevuto in silenzio dalla comunità. Anche Cipriani era stato colpito dal peso del segreto, di questo intenso e solitario fare silenzio, all’età di soli otto anni, quando era il portavoce della madre di Luca che, analfabeta, aveva chiesto al bambino di scrivere a suo figlio in prigione, ma di non raccontarlo a nessuno. Andrea racconta all’amico nel loro primo incontro la scoperta dell’angoscia dietro alla necessità di tacere:

Il segreto ingrandiva a dismisura tutto quello che nascondeva. Ne risultava una vita a sé, accanto a quella banale degli altri. Col passare dei mesi divenni sempre più cupo e solitario. Strane idee mi agitavano la mente. E scoprii la tristezza della peggiore solitudine, la tristezza di non poter condividere con i propri cari il motivo delle mie angosce.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 107.

L'episodio ha importanza definitiva nella formazione del carattere di Andrea, che descrive a Luca l'esperienza come "la prima scoperta del doppiofondo dell'esistenza umana. Da lì, certamente, m'è rimasta la mania, direi l'ossessione, di scoprire quello che c'è dietro ogni cosa".⁹ Cipriani sarà, allora, un tipico eroe siloniano che si rifiuta di tacere e che cerca nel dialogo il modo di capire e di lottare contro ciò che ritiene ingiusto.

È interessante notare che la parola, sempre fondamentale nell'universo siloniano è sovrastata nel romanzo dal silenzio sul quale essa si fonda, per usare un termine della linguista brasiliana Eni Orlandi, che studia il fenomeno del silenzio come "fondatore" e "produttore di senso".¹⁰ Infatti, è il non-detto che avvia il romanzo, poiché la narrativa prende forma a partire dal tentativo di Cipriani di far parlare tutti coloro che conoscono la storia di Luca e di esprimere il loro punto di vista.

Le parole sul caso sono molte così come i silenzi che condannano il protagonista al nulla, ma –avverte ancora Orlandi– il silenzio fornisce al nulla una possibilità infinita di sensi "quanto più parole mancano, tanto più il silenzio si stabilisce, e più possibilità di significato si presentano".¹¹ La conseguenza di questi molteplici significati del silenzio sarà la condanna di Luca e dei suoi amici da parte di tutta la comunità, anche di quelli che non conoscono la storia, ma che tratteranno con silenziosa indifferenza l'ergastolano e i "suoi compagni".

"Pensare il silenzio" dice ancora Orlandi, "è pensare la solitudine del soggetto davanti ai sensi, o meglio, è pensare la storia solitaria del soggetto davanti ai sensi".¹² La vicenda di Luca, piena di parole non-dette è anche la storia di diversi tipi di solitudine, perché, a parte Luca e Ortensia lontani fisicamente ma uniti dall'amore, tutti i personaggi soffrono da soli, senza capire quel che è successo e senza poter scambiare idee con nessuno per cercare di capire. Il ritorno di Luca riaccende la sofferenza e la solitudine, ma Andrea ascolterà queste voci e darà loro un nuovo significato. E. Buxton¹³ –critica australiana– afferma che c'è poco da capire, poiché si tratta di una storia di amor puro e "con *Il segreto di Luca*, [l'autore] crea una nuova forma di arte letteraria, con un nuovo impeto di ricerca filosofica".¹³

⁹ *Id.*

¹⁰ Eni P. Orlandi, *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*.

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 50.

¹³ E. Buxton, "A tragedy of Ignazio Silone", *Chatswod*, 2 luglio 1964, *apud* Luce D'Eramo, *L'opera di Ignazio Silone: saggio critico e guida bibliografica*, p. 319.

Il segreto di Luca, dice Geno Pampaloni nel testo introduttivo del romanzo, "è un 'giallo' à rebours. Ciò che in esso si ricerca non è un delitto o un colpevole, ma un'innocenza".¹⁴ Il romanzo ha pochi personaggi che parlano ad Andrea e strutturano la narrativa col proprio punto di vista. Pietro Aragno, nel suo *Il romanzo di Silone* osserva:

Il risultato stilistico è la creazione di un tipo diverso di corallità, non più "commentativa", in funzione esterna cioè, espressione fonetica della vita del paese, come nell'opera precedente, ma piuttosto una corallità di coscienze, di atteggiamenti psicologici con ramificazioni morali e sociologiche che prima de *Il segreto di Luca* non erano state esaurientemente illustrate da Silone.¹⁵

I protagonisti nel testo non sono al centro dell'azione, ma al centro della memoria, e sono rappresentati dal racconto degli altri personaggi. Silone cede la voce a tutta una comunità perché esprima i propri diversi punti di vista e permetta ad Andrea di capire un po' meglio il paese natio e la struttura ideologica che lo regge. Così, il testo mostra differenti tipi di espressioni, differenti modi di vedere gli avvenimenti, differenti tipi di sentimenti, di silenzio e di solitudine, la quale chiede il dialogo per perdere la sua forza e per dare nuovi significati alla Storia.

Bibliografia

- ARAGNO, Piero, *Il romanzo di Silone*. Ravenna, Longo, 1975.
- BUXTON, E., "A tragedy of Ignazio Silone", *Chatswod*, Sydney, 2 luglio 1964.
- D'ERAMO, Luce, *L'opera di Ignazio Silone: saggio critico e guida bibliografica*. Milano, Mondadori, 1971.
- GENTILE, Angela, "Quando Silone mi rivelò *Il segreto di Luca*", in DARIO DI GRAVIO, *La Marsica del '900: dal diario dell'ergastolano al romanzo di Silone*. Roma, G. de Cristofaro, s. d.
- ORLANDI, Eni P., *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1997.
- PAMPALONI, Geno, "Introduzione" a Ignazio SILONE, *Il segreto di Luca*. Milano, Rizzoli, 1989.

¹⁴ Geno Pampaloni, "Introduzione" a I. Silone, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵ Piero Aragno, *Il romanzo di Silone*, p. 132.

- RIBEIRO, Renato, "Os amantes contra o poder", in A. NOVAES, *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SILONE, Ignazio, *Il segreto di Luca*. Milano, Rizzoli, 1989.
- SILONE, Ignazio, *Uscita di sicurezza*. Milano, Longanesi, 1971.

Reverberaciones arcaicas y modernas en *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo

FRANCESCA POLITO
Universidad Central de Venezuela

Novelas como *Conversazione in Sicilia*¹ de Elio Vittorini (Siracusa 1908-Milán 1966) y *Pedro Páramo*² de Juan Rulfo (Sayula 1917-ciudad de México 1986) construyen universos imaginarios atravesados por múltiples afinidades electivas y estilísticas.

En sus reflexiones sobre la génesis de su novela, Vittorini no sólo dejaba entrever arraigadas preferencias temáticas como la infancia y la tierra de origen, sino otras nuevas, expresadas en términos de "riprendere con le cose e col mondo il contatto", "guardar[si] intorno", interesarse por "gli avvenimenti politici sentendo come offese a me stesso le offese del fascismo contro il mondo". Otro propósito era superar una concepción del género novela en clave mimética y naturalista. De allí la importancia conferida a valores como la musicalidad y el ritmo para poder restituir la poesía a la novela; la mirada apuntada no tanto a las partes de una realidad, sino a sus "elementi in via di formazione", a "una realtà maggiore", es decir, lo nuevo que se está gestando. Principio este central de su poética para comprender la carga utópica de su novela, el intento de participar en el advenimiento de una nueva sociedad.

Esta tensión moral y estética, este encontrarse con "dover dire senza dichiarare"³ explica la propensión hacia la novela de menuda dimensión y la tendencia a la esencialidad y alusividad, como en la expresión *più uomo*, imagen germen de *Conversazione in Sicilia*.

También el descubrimiento de la literatura norteamericana dejaba sus lecciones en el escritor: "aspirazioni morali", "parole suggellate, senza dichiararle"⁴ encontraba en Erskine Cadwell, John Fante y William Saroyan; y sobre todo en este último descubría la ruptura con el optimismo realista, la esencialidad como medida de

¹ Ignazio Silone, *Conversazione in Sicilia, Le opere narrative*, vol. 1.

² Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, ed. crítica de José Carlos González Boixo.

³ Véase para ésta y las citas anteriores, I. Silone, "Prefazione alla prima edizione del *Garofano rosso*", *op. cit.*, pp. 422-450.

⁴ Véase Elio Vittorini, *Americana*, p. 962.

la prosa narrativa y las posibilidades de su entrelazamiento con el diálogo, ceñido, resonante y lapidario, sus “brevi composizioni”;⁵ la corta medida que luego será de los capítulos de *Conversazione in Sicilia*. Todo en consonancia con su propósito de dar nueva vitalidad a la novela, alcanzar un lenguaje más poético, tender el oído a cierta música de la vida, a las repeticiones y al diálogo.⁶

También Rulfo rechaza la concepción de la obra literaria como copia de la realidad. En una oportunidad sostuvo que él nunca había tenido la suerte de tener a alguien que le echara cuentos y por eso lo que escribía tenía que inventarlo, que nada era verdad y que él era un gran mentiroso. Y la mentira en el arte no es otra cosa que la “creación”, “desafío” permanente para el escritor.⁷ Éste, dando la prerrogativa a la imaginación e intuición, mente, sí, desde el punto de vista lógico-racional, pero convence y conmueve estéticamente.

Para escribir, sostiene Rulfo en “El desafío de la creación”, son necesarias tres condiciones: tener en mente al personaje, el ambiente y “cómo va a hablar ese personaje”. El personaje convincente es el “personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo”. Él, que escribió una novela llena de muertos, al referirse a la obra lograda, al personaje logrado, se sirve de expresiones que remiten al campo semántico “vida” (“adquiere vida”, “estando vivo”). Vida vale por autonomía, convicción artística, de lo que se cuenta y del personaje. La “intuición” interviene para dar la medida, el equilibrio, sin lo cual se cae en lo forzado, en “el personaje que no se movió por sí mismo”. La actitud que más atenta contra la creación literaria, insiste Rulfo, es dejarse llevar por “la realidad de las cosas conocidas”, por “lo que uno ha visto o ha oído”; en este caso no se hace arte sino “historia, reportaje”. Dice Rulfo: “tengo la característica de eliminarme de la historia”. ¿Qué significa esta afirmación?

Pareciera en apariencia una declaración tributaria del realismo del siglo XIX, de aquella idea tan firme en sus representantes de que la obra debía aparecer como escrita por una mano invisible, como

⁵ *Ibid.*, p. 963.

⁶ De sus escritores americanos predilectos dice Vittorini: “sembrava che gli americani avessero un’inclinazione di massa a riscuotere il romanzo dall’intellettualismo e ricondurlo a sottovento della poesia. Lo indicava il gusto loro della ripetizione, la loro baldanza giovanile nel dialogo, il loro procedere ad orecchio della vita e non a riflessione sulla vita...”, (*ibid.*, p. 438).

⁷ Juan Rulfo, “El desafío de la creación”, *Toda la obra*, pp. 383-385. Este texto apareció en la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, octubre-noviembre de 1980.

un documento extraído de la vida real. No, Rulfo se coloca bien a distancia de esa actitud. No sólo reivindica el papel de la intuición e imaginación, sino que, además, elimina muchas “explicaciones”,⁸ huye de cualquier intento pedagógico. Cuando Rulfo dice que con *Pedro Páramo* quiso hacer un “libro de cooperación” está diciendo lo que muchas vanguardias se han propuesto: implicar al lector en la obra, en hacer la obra, en interpretarla, poniendo fin al mito del lector ingenuo. Con Rulfo, además, queda modificado el papel intelectual del escritor. Rulfo como autor no ostenta saber, discurso, detención elevada de la verdad. No se erige en depositario de una lección, de una visión del mundo, de una interpretación de la realidad. No cree, como Vittorini, en la función social y positiva del intelectual, en el poder de la literatura de influenciar la sociedad, aspiración presente también en muchas vanguardias del siglo XX. Finalmente, aunque Rulfo demuestra ser un ávido lector de literatura mexicana, latinoamericana, norteamericana, occidental,⁹ sus preferencias parecen orientarse hacia escritores “representantes de una periferia europea”, como dice Ángel Rama.¹⁰ En algunos de ellos encontraba el tema campesino de la tierra, la lucha tenaz, el sacrificio, el hambre, el peregrinaje. Encontraba los cambios bruscos de punto de vista y tiempo (el “Estoy acostada” de Susana se parece tanto al “Estoy acostado” del protagonista de *Hambre* de Knut Hansum, quien además presenta afinidad con el personaje Dorotea), encontraba imágenes: el reloj, la desgastada manta verde, el vagabundo o mendigo, las tablas y las mortajas. Encontraba una sensibilidad y fantasía propensas a trazar “lazos invisibles”, para utilizar el título español de una recopilación de cuentos de Selma Lagerlöf,¹¹ entre el mundo de acá y el más allá.

⁸ El mismo Rulfo definió *Pedro Páramo* como “un libro de cooperación” en el encuentro con los estudiantes en Caracas, organizado el 13 de marzo de 1974 por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. Su transcripción puede leerse en “Juan Rulfo examina su narrativa”, *Escritura*, I, 2, julio-diciembre de 1976, pp. 305-317; o en *Toda la obra*, pp. 873-881.

⁹ El nombre de Vittorini inclusive figura en su conferencia “Situación actual de la novela contemporánea”, *ICACH*, 15, julio-diciembre de 1965, p. 114: “Después de ella [Natalia Ginzburg] aparece la generación de los que realmente han impulsado a la literatura italiana: Vasco Pratolini, Elio Vittorini, Italo Calvino, Cesare Pavese, Carlo Cassola, Raffaele La Capria, Pier Paolo Pasolini [...]”. El texto de esta conferencia puede leerse también en *Toda la obra*, pp. 371-379.

¹⁰ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, p. 107.

¹¹ Se trata del volumen intitulado *Los lazos invisibles: narraciones y cuentos*, publicado en México en los años cuarenta por la editorial UR.

Conversación en Sicilia: un mundo resonante y entrelazado

El *incipit* del primer capítulo de esta novela, una página “manifesto” como la llamó Geno Pampaloni,¹² presenta a Silvestro, el narrador protagonista, en un estado de postración e impotencia:

Io ero quell'inverno, in preda ad astratti furori [...] erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo; vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo. Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete. (p. 571)

Sobresalen ya algunos rasgos estilísticos de toda la novela. En primer lugar, la técnica de la repetición. Los sintagmas “astratti furori”, “chinavo il capo”, “scarpe rotte”, se repiten casi invariablemente más de una vez. Se advierten repeticiones semánticas: “pioveva”, “acqua”, “pioggia”. Algunas obtenidas con palabras derivadas: “vita”, “non vivi”, “pioggia”, “pioveva”, “quiete”, “quieto”. Los mismos sintagmas y otros como “il genere umano perduto” y “non speranza, quiete”, resonarán con leves variaciones en los párrafos sucesivos: “la quiete nella non speranza”, “ero quieto”. Estos movimientos de rebote de las palabras, con o sin variaciones, son como melodías y motivos que se suspenden y se retoman con diferentes acordes:

[...] e non speranza, quiete. *

Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. (p. 572)

Limitándonos a este primer capítulo se descubre que el principio del paralelismo¹³ es el criterio que lo fundamenta. En pri-

¹² “La nuova letteratura”, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, ed. dirigida por Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, vol. 9, p. 774.

¹³ Para el estudio de este procedimiento como aspecto fundamental del lenguaje poético se remite a Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, *Ensayos de lingüística general*, pp. 347-395; y como rasgo específico de la oralidad a Paul Zumthor, *La*

mer lugar, los paralelismos fónicos: el sonido “er” se encuentra en “Ero”, “inverno”, y como imagen reflejada en el espejo en “preda” (como también el “da” de “preda” y “ad”). El sonido “ro” se repite en “Ero” y “furori”. Observemos también la asonancia: “non eroici”, “non vivi”. En general, predomina el paralelismo gramatical y sintáctico:

Vedevo manifesti di giornali [...] e chinavo il capo;
vedevo amici [...] chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie
[...] anche con lei chinavo il capo.
[...] raggiungerla o no,
o sfogliare un dizionario [...]
e uscire a vedere gli amici, gli altri,
o restare in casa [...]
Io ero [...] in preda ad astratti furori.
[...] ed ero col capo chino.
Ero agitato da astratti furori [...]
ero quieto [...]
Ero quieto [...]
ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita,
né mai saputo che cosa significa esser felici,
come se non avessi nulla da dire, / da affermare, / negare,
nulla di mio da mettere in gioco, / e nulla da ascoltare, / da dare
[...]
bevuto vino, / o bevuto caffè,
mai stato a letto con una ragazza, / mai avuto dei figli, / mai
preso a pugni qualcuno,
o non credessi tutto questo possibile,
come se mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia [...]. (pp. 571-572)

El paralelismo es también el principio que subyace en algunos de los motivos y símbolos de la novela: el motivo del “genere umano perduto” o el “mondo offeso”, el de los “nuovi doveri”, el de la “speranza” y “non speranza”. Este último, por ejemplo, resuena continuamente en los dos primeros capítulos, luego en el encuentro entre Silvestro y el pequeño siciliano vendedor de naranjas, en la reflexión del Gran Lombardo sobre la gente siciliana, en el capítulo XXVII en el cual Silvestro, “nella non speranza”, expresa la duda de que “forse non ogni uomo è uomo” (p. 645). De lo más genérico se van concretando después ejemplos de seres humanos pertenecientes

presenza della voce. Introduzione alla poesia orale, p. 172: “il tratto costante e che forse permette di dare una definizione universalmente valida della poesia orale è la ricorrenza di diversi elementi testuali: le ‘formule’ nell’accezione di Parry e Lord e, più in generale, ogni tipo di ripetizione o di parallelismo”.

a la categoría de los ofendidos: un pobre chino en un país extranjero “non ha speranza”, está “senza speranza”, como los “Poveri siciliani senza speranza” (p. 647). En cambio, en el dueto de Silvestro y Calogero, el amolador, casi escondida en un tesoro desbordante se afirma la misma “esperanza”:

Poi l'arrotino si schiarì la gola. “È bello il mondo”
 E io pure mi schiari la gola. “Immagino” dissi.
 E l'arrotino: “Luce, ombra, freddo, caldo, gioia, non gioia...”
 E io: “Speranza,¹⁴ carità...”
 E l'arrotino: “Infanzia, gioventù, vecchiaia...”
 E io: “Uomini, bambini, donne...”
 E l'arrotino: “Donne belle, donne brutte, grazia di Dio, furberia e onestà...”
 E io: “Memoria, fantasia”
 “Come sarebbe a dire?” l'arrotino esclamò.
 “Oh, niente” dissi io. “Pane e vino”
 E l'arrotino: “Salsiccia, latte, capre, maiali e vacche... Topi”
 E io: “Orsi, lupi”
 E l'arrotino: “Uccelli. Alberi e fumo, neve...”
 E io: “Malattia, guarigione. Lo so, lo so. Morte, immortalità e resurrezione”
 “Ah!” l'arrotino gridò.
 “Che cosa?” dissi io.
 “È straordinario” disse l'arrotino. “Ah, e oh! Ih! Uh! Eh!” (p. 668)

Estamos ante un tributo a la pura y explosiva sonoridad de la alegría, como si la voz humana retrocediera a un estado de “glossolalia primitiva”. Este rasgo del puro sonido ininteligible es común a tantas canciones infantiles, a la canción popular moderna, a movimientos literarios de vanguardia y, yendo más atrás, a la palabra mágica y sagrada. Dice Zumthor que en cualquier repertorio de literatura oral se encuentran ejemplos de “ascena di una gioia fonica”.¹⁵ Véanse, en las réplicas citadas arriba, la yuxtaposición y acumulación de sustantivos, que puede parecer absurda: cómo campean palabras aisladas sin nexos sintácticos; la frecuencia de las interjecciones “oh” y “ah” y de los demás monosílabos ambiguos. En la novela, valor alusivo, de fórmula mágica, también tiene el puro sonido emitido por Liborio, el soldado muerto en la guerra, en su versión exclamativa (“Ehm!”) o interrogativa (“Ehm?”).

¹⁴ La cursiva es mfa.

¹⁵ Paul Zumthor, *op. cit.*, pp. 169-171.

Otro motivo recurrente en *Conversazione in Sicilia* es el del “encuentro”, el cual, según Mijaíl Bajtín, es inconcebible de manera aislada, ya que “esso entra sempre como elemento costitutivo nella composizione dell'intreccio e nell'unità concreta dell'intera opera e quindi si inserisce nel concreto cronotopo che lo abbraccia”.¹⁶ El motivo del encuentro está muy relacionado con otros como el abandono, la fuga, el reconocimiento/no reconocimiento, la adquisición, la pérdida, el matrimonio, etc. Antiguos y casi universales son estos motivos, no sólo de la narrativa de autor sino del folklore. Vittorini ha retomado motivos como el viaje y la agnición, infundiéndoles nueva vida, extendiéndolos a la totalidad de su novela. La ritualidad de los encuentros, en cuanto aparecen casi como necesarios, está dada por la función que cumple cada uno a los fines de la transformación de Silvestro y del “mundo”. Su carácter reiterativo y simétrico pone al descubierto una vez más el paralelismo rítmico. Los encuentros y el viaje permiten el tratamiento de los grandes temas de la novela: la memoria de la infancia, la madre, el dolor, la muerte.

Preparan, además, las constelaciones de diálogos, interrumpidos por breves pausas descriptivas. Surtía efecto el “procedere ad orecchio della vita e non a riflessione sulla vita”, si el rasgo del personaje puesto más en evidencia es precisamente la voz. Los dos policías Coi Baffi y Senza Baffi son antes que nada “due voci” (p. 582), “Due baritoni”, “due voci da sigaro, forti e strascicate, dolci in dialetto” (p. 583). El apodo de Gran Lombardo (que deriva de Dante¹⁷) se debe a la voz: parlava il dialetto ancora oggi quasi lombardo, con la *u* lombarda, di quei posti lombardi del Val Demone: Nicosia o Aidone” (p. 586). Hasta puede ocurrir que los personajes sean sustituidos por las voces como en el encuentro con los enfermos del pueblo: “una voce di donna”, “una voce d'uomo”, “le tre voci” (p. 635). Cuando Silvestro encuentra al amolador cruza la calle para acercarse a su “voce” (p. 664). También Porfirio, el pañero, al principio es una voz: “una chiara voce”, “E la voce continuò”, “rispose la voce”, “la bella voce calda” (p. 677). No sólo se pone de relieve la voz como si el contenido de su mensaje fuera indiferente, sino que, además, predominan imágenes relacionadas con el aire, con lo respiratorio: “una tepida brezza”, “suo fiato”, “Scirocco cal-

¹⁶ Michail Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, *Estetica e romanzo*, p. 244.

¹⁷ Dante menciona como Gran Lombardo a un personaje que se ha identificado con Bartolomeo Della Scala, *Par.* XVII, 71: “la cortesia del gran lombardo...”

do era il suo fiato nei miei capelli" (p. 678). Según Zumthor,¹⁸ una característica de la poesía oral es la "subordinación del oratorio al respiratorio".

Lo mismo se percibe con el soldado Liborio en los capítulos XLII-XLIII: es una "voz", "la terrible voz" (p. 690). No en balde es la referencia a Shakespeare en esta parte de la novela, al drama —"la forma cioè più vicina all'oralità", dice Zumthor¹⁹—, a los preparativos hechos por Costantino, el padre, para la representación de *Hamlet*. Se alcanza así un máximo de diálogo:

E io: "Io non so nulla di rappresentazioni".

E il soldato: "Oh, sedete e vedrete... Ecco che arrivano".

Io: "Chi sono che arrivano?"

Il soldato: "Tutti loro, re e oppositori, vincitori e vinti...". (pp. 693-694)

Io: "Temevo che ve ne foste andato".

Lui: "No, sono qui".

Io: "Non vorrei che ve ne andaste".

Lui: "Non me ne vado". (p. 695)

La crítica italiana ha señalado la presencia en *Conversazione in Sicilia* de rasgos que remiten al género teatral. Casi todos los personajes "svelano la loro essenza di attori".²⁰ En la novela "lo spazio dell'evento si riduce, il dialogo prende il suo posto, un dialogo che per l'intensità e l'estensione è proprio del copione teatrale, del libretto melodrammatico".²¹ Otra coincidencia con la forma teatral es la división de la novela en cinco partes, las mismas del drama clásico.²²

Otro rasgo estilístico de *Conversazione in Sicilia* es la articulación de la prosa con un criterio prevalentemente polisindético. Damos el siguiente ejemplo:

Questo era il più importante nell'essere là: non aver finito il mio viaggio; anzi, forse, averlo appena cominciato; perché così, almeno, io sentivo, guardando la lunga scalinata e in alto le case e

¹⁸ P. Zumthor, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰ Antonio Girardi, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 42.

²² Véanse Edoardo Sanguineti, "Introduzione" a E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, pp. x-xt, y A. Girardi, *op. cit.*, pp. 43-44.

le cupole, e i pendii di case e roccia, e i tetti nel vallone in fondo, e il fumo di qualche comignolo.²³ (p. 600)

Encontramos a menudo la conjunción copulativa "e" en posición inicial del periodo: "E io, mangiando, sorridevo loro e loro mi guardavano senza sorridere" (p. 576). A veces, surtiendo un efecto anafórico:

E Coi Baffi: —A Lodi il mio barbiere...

E Senza Baffi: —Il mio padrone di casa, a Bologna...

E si raccontarono di quel barbiere, di quel padrone di casa a Bologna (p. 584)

Su presencia es frecuente para introducir las réplicas: "E lui", "E lei", "E io", "E il Gran Lombardo", "E l'uomo Ezechiele disse", "E la voce", "E il soldato", etc. También cuando el diálogo se transmite en estilo indirecto:

Di nuovo mia madre si fermò, non raccontava, rispondeva alle mie domande, e io domandai qualcosa, non so più che cosa, e mia madre disse che quell'uomo la guardava mentre diceva benedetto Dio e mangiava la pagnotta. E io di nuovo le domandai qualcosa, non so più che cosa, e mia madre disse come capi che l'uomo fosse affamato e assetato anche di altro e non chiedeva, dicendo benedetto Dio, ma voleva anche altro se poteva averlo. E io di nuovo le domandai non so più che cosa, e mia madre disse come avrebbe voluto che l'uomo non restasse affamato e assetato di niente, e come avrebbe voluto vederlo placato, come le pareva cristiano e caritatevole placarlo anche nella sua fame e sete di altro.²⁴ (p. 632)

En fin, el párrafo final de muchos capítulos es introducido por la "e" (VI, VIII, XIII, XXIII, XXIV, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XLV, XLVI, XLVII) y el *Epilogo* (XLIX) termina así: "E uscii dalla casa, in punta di piedi" (p. 710).

La frecuencia con que aparece la conjunción copulativa "e" no parece casual. Desde el punto de vista rítmico confiere lentitud a la prosa. Pero sobre todo no interrumpe bruscamente, no escinde sus diferentes articulaciones. Todo aparece estrechamente enlazado. Es evidente que Vittorini necesita dejar marcas muy explícitas, visibles en la página, para que conste que cada parte va enlazada con otras;

²³ Las cursivas son más.

²⁴ Las cursivas son más.

el suyo es un mundo verbal y mental hecho de junturas. Y, si bien es cierto que al principio de la novela encontramos a Silvestro paralizado, enmudecido, es precisamente la mágica conjunción “e” la que podría significar que su contacto con las cosas a pesar de todo se mantiene, que Silvestro se duele con las cosas, con la tragedia de la guerra que se extiende en Occidente.

El rasgo estilístico de la “e” es un indicio, un “elemento sorprendente” (*Überraschung*), como diría Leo Spitzer, cuyo “étimo espiritual”²⁵ es una visión del mundo en donde caben plenitud y unión armoniosa a pesar de la violencia de la historia. Su Sicilia es la tierra amada. La madre es un ser rico de autonomía, calor y solidaridad. El padre busca al hijo y lo vuelve a conectar con la madre y la tierra de origen. En cuanto se toma un tren o un transbordador sobran las ocasiones para encontrar a la parte más auténtica de la humanidad. Se encuentra una tierra, un paisaje, unos seres que nos han sido familiares y que reconocemos en los más remotos recuerdos. Es esa especie de nuevo humanismo propugnado por Vittorini, del cual es también testimonio el editorial que él mismo escribió para su revista *Politecnico* intitulado “Una nueva cultura”. Nadie como él profesó tan firme fe en la fuerza de las palabras:

È in ogni uomo di attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo con assiduità e fermezza. È ormai nel nostro mestiere, nel nostro compito. È fede in una magia.²⁶

Confianza en el poder mágico y alusivo de la palabra para transformar el mundo. Rechazo de la estructura narrativa y del enfoque realista de la novela tradicional. Reivindicación de la música y del drama. Propensión por una configuración narrativa arcaica, simétrica, reiterativa, al estar fundamentada sobre el motivo del encuentro dialógico, que bien se correspondía con su estado de ánimo, cuando necesitaba ir no sólo a la fabulosa edad infantil, como hasta cierto punto de su producción había hecho, sino mirarse “intorno”. Como le pareció en 1936, cuando había creído oír por las emisoras españolas la expresión “más hombre”.²⁷ Estado de ánimo, pues, que habría de lanzarle a él, en tanto que intelectual y escritor, y a Silvestro, en

²⁵ Véanse Dante Isella, “La critica stilistica”, *I metodi attuali della critica in Italia*, ed. dirigida por Maria Corti y Cesare Segre, pp. 159-177; y Alfredo Schiaffini, “Presentazione” a Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, pp. 7-21.

²⁶ I. Silone, “Prefazione alla prima edizione del *Garofano rosso*”, p. 424.

²⁷ *Ibid.*, p. 441.

tanto que personaje de ficción, al encuentro del mundo ofendido, con el mundo ofendido.

Pedro Páramo: un mundo hecho pedazos

Memoria, voz, poesía para sentir la vida y la muerte en Comala. Memoria de lo que en vida hicieron y dijeron los personajes, añoraron y perdieron. Y la medida de estos vaivenes la da “la voz humana misma que el hombre presta a la poesía”.²⁸ Por su expresión lingüística, por la resonancia de su palabra poética, por la orquestación de las palabras de sus personajes, podemos definir a Rulfo como el buscador de voces que el fragor del mundo apaga, que el paso del tiempo disuelve. Son voces de vida popular, alusivas a los momentos del día y del año, las faenas del campo, los instrumentos de trabajo, los productos de la tierra, los rezos por los muertos, las solicitudes de perdón, los requiebros, los cuchicheos, las promesas, las amenazas, la desesperación, en fin, alusivas a un sistema de creencias, una mentalidad que insiste en no levantar barreras entre la vida y la muerte, en tender hilos entre las dos dimensiones. La voz expresa al personaje en su existencia y tragedia. A lo cual hay que añadir el sobrio y pulsante lirismo de Rulfo. Es el caso de esas descripciones hechas de correspondencias sintácticas y fónicas en las cuales la imagen de la lluvia anuncia algunos monólogos de Pedro Páramo:

En el hidrante *las gotas caen* una tras otra. *Uno oye*, salida de la piedra, *el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye* rumores; *pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo* sin cesar. *El cántaro se desborda* haciendo rodar *el agua sobre un suelo mojado*.²⁹ (p. 85)

También en *Pedro Páramo* predomina la forma dialogada, “el modo dramático”.³⁰ A diferencia de *Conversazione in Sicilia*, en la novela de Rulfo los diálogos son presentados sin transiciones, desorientando al lector. Quien lee, hacia la mitad de la novela, la réplica

²⁸ J. Rulfo, *Toda la obra*, p. 382. La frase es de José Gorostiza. Rulfo la citó en ocasión de su discurso en la Academia Mexicana de la Lengua el 25 de septiembre de 1980.

²⁹ Las cursivas son mías.

³⁰ Beatriz González Stephan, *Estructura y significación de Pedro Páramo*, p. 44: “Él [Juan Preciado] recoge en su narración el punto de vista de otros narradores, que son protagonistas de los hechos que refieren. A su vez, cada narrador protagonista es potencialmente un narrador testigo, que recoge la historia en primera persona de

de Dorotea: “¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?” (p. 117), se da cuenta de que todo lo que ha leído hasta ese momento no es más que el relato de Juan, desde su sepultura, de su viaje a Comala y su propia muerte. Pero quien lee debe efectuar también otra operación: al estar concebida la situación narrativa como un diálogo entre Juan y Dorotea, se oraliza todo el discurso, éste se percibe como oral.

En la segunda mitad del texto, para llamarla de alguna manera, hay dispersos seis diálogos entre Dorotea y Juan con marcas formales explícitas; otros diálogos son introducidos mediante el artificio de la prerrogativa de estos dos personajes de oír a otros muertos sepultados cerca; pero la mayoría de los fragmentos son presentados sin ningún tipo de enlace. Podría decirse que tan sólo un hilo invisible recorre muchas partes dialogadas (las referidas a Juan y Dorotea, a Fulgor Sedano y sus rituales propiciatorios para que llueva y las órdenes dadas a los peones, a Susana recordando el día de la muerte de su madre y la única compañía de Justina, a la voz de una víctima incógnita de Pedro Páramo en venganza de la muerte de Lucas Páramo) al presentar en común la imagen del cielo o de la lluvia.

Un amanecer recuerda otro amanecer, con el mismo “color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces” (p. 125). En uno se sitúa la réplica de la madre de Pedro: “—Han matado a tu padre—” (p. 86). En otro la noticia dada por Fulgor a Pedro cuando traen a Miguel amortajado: “—Nadie le hizo nada. Él solo encontró la muerte—” (p. 126).

Un Pedro Páramo que no hace otra cosa sino pensar en Susana enferma, cada vez más absorta en sus recuerdos de Florencio, es el que recibe la noticia dada por *el Tartamudo* de que los revolucionarios han matado a Fulgor Sedano. Paralelos corren ahora dos series de diálogos: aquellos que giran alrededor del tema de la Revolución, con Pedro Páramo, los “revolucionarios”, el *Tilcuate*, Gerardo Trujillo; y aquellos que giran en torno a la enfermedad de Susana y la cercanía de su muerte, con ella, Pedro Páramo, Justina, el padre Rentería, las comadres Ángeles y Fausta.

Después de la secuencia sobre la muerte de Susana y la reacción bulliciosa de Comala siguen las réplicas del *Tilcuate* y Pedro

otro. Pero estas sucesivas enunciaciones y discursos son “presentados” directamente. Así que lo que priva en la obra es el modo dramático: los personajes se *presentan* en sus palabras y actos”.

Páramo alusivas a distintos momentos de la Revolución. ¡Cómo pasa el tiempo! Luego vemos otra vez a Pedro Páramo “sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna” (p. 172) recordando siempre a Susana. ¡El tiempo no pasa!

Finalmente, pasamos a la tienda de doña Inés donde entra el desconsolado Abundio a pedir aguardiente para mitigar su pena. En las últimas dos secuencias de la novela, Abundio, ya ebrio, se encamina hacia la Media Luna, y se le aparece “la figura de un señor sentado junto a una puerta” (p. 175). Sus palabras solicitando ayuda para enterrar a su mujer no reciben ninguna respuesta de un Pedro Páramo hasta el final duro y frío como las piedras en que se desmoronará su cuerpo, después de recibir los cuchillazos de Abundio. El final de la novela se nos presenta como una evocación completiva que llena la laguna en torno al Abundio arriero y a su elíptica frase, pronunciada al comienzo de la novela cuando funge de guía de Juan Preciado y que dejaban suspendidos el cómo, el dónde y el porqué de la muerte: “—Pedro Páramo murió hace muchos años—” (p. 69). “Simetría lejana”, pues, “correspondencias telescópicas”, para usar palabras de Gérard Genette,³¹ entre dos extremos: el comienzo y el final del texto, la primera aparición de Abundio en el relato y su reaparición, la alusión rápida a la muerte de Pedro Páramo y la explicación final más detallada del hecho.

La tendencia de Rulfo es, pues, la de eliminar muchos nexos formales y reconstrucciones narrativas o “sumarios”, como los llama Genette, que justifiquen la inserción en un momento dado de un determinado diálogo. De cualquier manera, Rulfo sabe tender hilos, no formales, pero sí poéticos. Son redes analógicas. Sólo con un criterio de analogía poética puede leerse su novela. La imagen del agua o la del viento permiten unir diversas secuencias o por lo menos relacionarlas: Pedro Páramo recordando a su madre cuando muere el abuelo y luego el padre están precedidas por la lluvia; el viento y el aire también son imágenes ligadas a la infancia de Pedro, a los papalotes, y, luego, de manera más enigmática a Juan Preciado, a los “murmillos”, al “bisbiseo”, al “vacío” de Comala, a las “sombras”. Podemos mencionar otras: la imagen de la tierra pródiga, una de las más profundas de Rulfo, une la ensoñación de Dolores —“El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan” (p. 80)— con Susana —“Pienso cuando maduraban los limones” (p. 132)—, con Fulgor —“Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la

³¹ Gérard Genette, *Figuras III*, p. 127.

lluvia desfloraba los surcos" (p. 121)—, con el mismo Pedro Páramo —“las lomas verdes”, “el verdor de la tierra” (p. 74). La imagen del crepúsculo une secuencias como el paso por Sayula de Juan Preciado, el momento de su llegada a Comala, la partida de Susana de Comala y la muerte de Pedro Páramo. La imagen de la noche también sorprende a Pedro mientras recuerda a Susana, a los peones de la Media Luna quienes platican sobre el ánimo de Miguel y su caballo, al padre Rentería insomne por la culpa, a Juan Preciado cuando entrevé a extraños seres vagar y cuchichear por Comala y, en fin, su muerte sobreviene en medio de la noche y los murmullos.

Sólo así podía Rulfo unir cosas y seres tan distantes en el tiempo y en un espacio, Comala, tan devastado. Sólo así adquieren sentido las réplicas de sus diálogos tan entrecortados, tan dispersos como si hubiesen salido de un puñado de arena tirado al aire cuando sopla fuerte el viento.

Haber imaginado la muerte como el lugar desde el cual se narra, explica Rulfo a Luis Harss, le dio “libertad” para articular-desarticular el relato, “para manejar a los personajes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran”.³² Rulfo suspende y retoma los diferentes hilos narrativos, produciendo un efecto de discontinuidad y dispersión en el orden temporal.

Por otra parte, y esto contribuye al efecto enigmático y misterioso que produce la lectura, todo *Pedro Páramo* es un relato elíptico. Para Genette la elipsis está relacionada con la máxima velocidad del relato. En la novela encontramos elipsis explícitas determinadas, como por ejemplo: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana” (p. 139), “Hace más de tres años está enluzada esa ventana” (p. 166). Sin embargo, las más frecuentes son las indeterminadas, que producen una sensación de gran distancia temporal, desdibujando la visión: “Pedro Páramo murió hace muchos años” (p. 69), “El padre Rentería se acordaría muchos años después” (p. 127), “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana” (p. 172).

Otra característica de la novela son las focalizaciones internas variables.³³ Un ejemplo es la muerte de Miguel Páramo, contada desde el punto de vista de Eduviges, que refleja un rasgo de la mentalidad popular, la creencia en los aparecidos, en que el muerto vuelve para despedirse de los vivos. Después el foco es el padre

Rentería, su ira hacia el muerto, la concepción cristiana del pecado y del perdón, la relación ambigua entre salvación y limosnas para la iglesia. Otro foco son los peones de la Media Luna, con énfasis en la creencia también esta vez del ánimo en pena, y de que el muerto sigue haciendo lo que hacía en vida. Finalmente, la muerte del hijo desde la visión del padre, quien no se descompone pero para sus adentros sabe que es el primer eslabón de su caída: “Estoy comenzando a pagar” (p. 126).

Con los personajes ocurre otro tanto. Son presentados de manera progresiva. Abundio, por ejemplo, al principio de la novela es presentado desde la perspectiva de Juan Preciado, externa al personaje. Luego, Eduviges aporta más información, pero sigue siendo externa al personaje. Finalmente, o, lentamente, nos aproximamos a su individualidad, penetramos en sus sentimientos y pensamientos al final de la novela.

El lector percibe que no se trata de reconstruir de manera meticulosa y detallada, en su totalidad, hechos y personajes. Se trata más bien de consignar a la página situaciones, vivencias, momentos definitorios de esencia y de existencia. Para que no se apague la vida del todo, para que la muerte y el tiempo, y el olvido, no sean lo devastadores que son.

Es por esta vuelta que Rulfo le da al arte de contar por lo que uno percibe su narrativa como un acto plenamente fundador como lo ha sido en la literatura occidental el epos y la tragedia. Rulfo esculpe al personaje en una actitud y sentimiento que dan una medida de su destino. Como si hubiese extraído de un vasto repertorio de la memoria fragmentos fantásticos alusivos a experiencias individuales y colectivas, tallando en el *continuum* espacio-temporal lo discontinuo de la vida, con sus sueños y esperanzas interrumpidos, con pedazos de la existencia, como si se hubiese interrogado sobre qué merece ser memorable, de manera análoga al del antiguo poeta que toma de la tradición sólo lo que en un momento dado es funcional según la ocasión colectiva en que tiene lugar la ejecución poética. La narrativa de Rulfo revela su afinidad con la poesía oral, de la cual se ha señalado su carácter “fragmentario” y “discontinuo”,³⁴ “episódico”,³⁵ al estar fundamentada en una memoria auditiva y no visual, a la cual le resultan extrañas la linealidad y la culminación

³⁴ Véase P. Zumthor, *op. cit.*, pp. 64-65.

³⁵ Véase Walter J. Ong, *Realidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, pp. 139-144.

³² Luis Harss, “Juan Rulfo, o la pena sin nombre”, *Los nuestros*, p. 330.

³³ Véase G. Genette, *op. cit.*, pp. 244-248.

dramática. Con *Pedro Páramo* estamos en presencia de una novela que, vista en lo superficial, remite a la ruptura de módulos narrativos convencionales, juega estirando y comprimiendo el tiempo, exige un lector activo en la interpretación del texto. Y, sin embargo, en lo profundo se perciben múltiples rasgos que la emparentan con la narrativa oral y arcaica.

Lo cierto es que Rulfo ha creado ciertos personajes que después el lector podrá recordar asociándolos a una palabra, un trabajo, una actitud, una manera de estar en el mundo, que los hace inconfundibles. Como si a cada uno le viniera bien de manera absoluta una caracterización "formulaica", una "imagen nuclear", "expresiones fijas repetidas más o menos exactamente",³⁶ que compendian su riqueza humana y trágica. Así, Eduviges es inseparable de sus "tiliches", de su "casa toda entilichada". Susana es la de la "cobija", las "sábanas". Dorotea es la del "molote" en el "rebozo". Y Pedro Páramo es el del "equipal".

Al lado de estos rasgos estilísticos no podemos dejar de mencionar la tendencia de la prosa rulfiana a apoyarse en comparaciones hipotéticas, introducidas por la fórmula "como si". Muchas de ellas, en el universo misterioso y fantástico de la novela, transportan al lector a una dimensión doméstica, arcaica y agraria, en toda su concreción, en toda su paradójica vitalidad: "Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras" (p. 92), "Las gallinas, engarrufadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio" (p. 74), "¡Vaya! Los [los lazos negros en señal de luto] han encimado. El primero está ya descolorido, el último relumbra como si fuera de seda" (p. 95), "[la cama] era de otate cubierta con costales que olían a orines, como si nunca los hubiera oreado el sol" (p. 114), "Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano" (p. 125).

Finalmente, en el concentrado y contenido universo de *Pedro Páramo* quedan plasmadas huellas de sabiduría popular, se filtran esas "ruinas" que son los proverbios, ideogramas de muchas narraciones:³⁷ "Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace" (p. 102), "La muerte no se reparte como si fuera un bien" (p. 134), "Nadie anda en busca de tristezas" (p. 134), "Son los tiem-

³⁶ Véanse P. Zumthor, *op. cit.*, pp. 125-149, y Walter J. Ong, *op. cit.*, pp. 28-34.

³⁷ Walter Benjamin, "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, p. 134.

pos" (p. 66), "Más vale empezar temprano, para terminar pronto" (p. 126), "no le daría agua ni al gallo de la pasión" (p. 153), "Por las buenas se consiguen mejor las cosas" (153).

Saber tradicional impregna la palabra de los personajes. Reserorio de consejos, esas "forme gnomiche"³⁸ que son los proverbios, sumergidos en la memoria, reaflozan verbalmente cuando la circunstancia lo exige, cuando el sujeto ordena y encamina la experiencia, la suya y la de los demás.

Conclusiones

Conversazione in Sicilia y *Pedro Páramo* no dejan de asombrar por su riqueza estilística, en cuanto al lado de opciones marcadamente literarias y de signo moderno o vanguardista que distancian a sus autores de una poética realista o naturalista, están presentes rasgos afines a las producciones artísticas de culturas orales.

Vittorini no dejaba de sentirse atraído por aspectos de una dimensión arcaica de vida, pero, a diferencia de Rulfo, también por lo urbano y lo moderno. El lector percibe que esto pasa a la novela. De allí que el personaje Silvestro presente una doble cara: por un lado, nos recuerda a muchos héroes antiguos, emprende un viaje, encuentra las más variadas figuras, sin todo lo cual no tendría lugar su transformación; por el otro, es el portador de una nueva conciencia ideológica activa y combativa. Es la voz privilegiada de la denuncia de las injusticias. Es el sujeto anunciador de una sociedad nueva y justa. Así, la isla de Vittorini se presenta abierta, desplegada hacia el mundo. En la novela confluyen una serie de referencias culturales, un imaginario escrito muy variado (Shakespeare, el melodrama, *Las mil y una noches*, la Biblia, libros sobre Australia y México, etc.) que se corresponde con lo que se suele llamar "literatura universal", "historia universal". Es una mirada humanista la de Vittorini; busca explícitamente, a veces hasta didácticamente, alcanzar la "universalidad", busca trascender el espacio insular y sobre todo hay una fe en la palabra escrita. En la novela son numerosas las referencias al universo de la escritura: Silvestro es linotipista; el aviso publicitario "CIT: *Visitare la Sicilia*"; Costantino, su padre, representa a los personajes de Shakespeare y escribe versos de amor; el hombre Ezechiele ante su mesa, con su tintero y pluma, escribe la historia del

³⁸ P. Zumthor, *op. cit.*, p. 111.

mundo ofendido; los textos escolares de la escuela primaria donde se lee la historia de Cornelia. La novela se abre con la imagen de titulares de diarios y se cierra con la imagen de los manuscritos en una botella.

Nada, en cambio, más lejos de Rulfo. Comala es un microcosmos cerrado y encerrado, que remite a un imaginario oral. No sólo. Rulfo lo convierte en ficción de entrada, sin que se advierta la yuxtaposición de dos culturas, de lo literario por una parte y lo tradicional y popular por la otra. De allí que el lector, cuando escucha hablar a los personajes de *Conversazione in Sicilia* advierte la presencia de un mensaje alusivo, relativo a la voluntad de proyectar y construir por parte del autor un mundo que acabe con las ofensas; en cambio, cuando se oye a los personajes de Rulfo se advierte, a través de esa palabra recreada artísticamente, que no es tanto una sociedad nueva la que se auspicia, sino una visión del mundo diferente, de profunda raíz popular, y, por lo tanto, en contraste con la tradición literaria escrita que la mayoría de las veces lo que hace es estilizar lo popular.

Comala necesita contemplarse, está sumergida en sí misma. Ante el agua corriente del devenir retrocede y se vuelca hacia sí misma. Pero precisamente en este menudo círculo, en este pequeño centro, están contenidas las grandiosas imágenes poéticas creadas por Rulfo. En Rulfo, en contraste con Vittorini, no hay casi referencias a la escritura. Ésta es hasta sentida como instrumento de opresión y engaño: los papeles forjados por Pedro Páramo y sus serviles empleados y los documentos que en "Nos han dado la tierra" asignan tierras áridas a los campesinos, parecieran confirmar una situación de atropello para quienes no han accedido a ella.

Rulfo como autor de *Pedro Páramo* revela su doble ascendencia antigua y moderna. Su narración tan inacabada y "desordenada" remite a la lección del arte de vanguardia, al resquebrajamiento de la estructura narrativa y temporal de la novela tradicional, a la mayor complejidad formal, cuya fruición es impensable si no hay un avisado lector. "Novela de cooperación", sí, eso es *Pedro Páramo*, esto hace su carácter innovador, pero esto también la enraiza con el antiguo arte de narrar, el cual también solicitaba un oyente cooperador, un oyente que a su vez se convertía en intérprete.

Y Vittorini, autor de *Conversazione in Sicilia*, también revela su vínculo con el arte de vanguardia. Es verdad que su novela es más acabada y lineal, y que de manera velada a veces, más explícita otras, conduce al lector en la interpretación de la obra, le dice cuánto el mundo debe cambiar. Sin embargo, precisamente esta anticipa-

ción del mañana, esta expectativa de porvenir la emparenta con el espíritu revolucionario que fue de las vanguardias históricas.

Vittorini y Rulfo. Uno nació en un sobrio y viejo edificio siracusano, entre piedra y mar. El otro en la erosionada tierra de Jalisco. Tanto en Sicilia como en México abundan las ruinas, las piedras milenarias, los vacíos de un mundo que se vino abajo. Ambos quisieron detener su memoria no tanto en ellas, las ruinas de un antiguo esplendor, sino en los pueblos imaginarios y reales, lejanos y periféricos, los únicos quizás que hoy pueden a duras penas custodiar un tiempo y una cultura destinados con toda probabilidad a perecer, los únicos que precisamente por remitir a algo muy local (sin considerar en este caso la voluntad o no de querer trascender) nos revelan la condición humana de manera esencial y absoluta. Por ello las dos novelas, cuán extrañas nos hablan, pero también cuán familiares.

Bibliografía

- BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*. Torino, Einaudi, 1979.
- BENJAMIN, Walter, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, *Estructura y significación de Pedro Páramo*. Caracas, Cuadernos Universidad Simón Bolívar, 1990.
- GIRARDI, Antonio, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*. Napoli, Liguori, 1975.
- HARSS, Luis, "Juan Rulfo, o la pena sin nombre", *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- ISELLA, Dante, "La critica stilistica", en Maria CORTI y Cesare SEGRE eds., *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino, Eri/Edizioni RAI Radiotelevisione italiana, 1970, pp. 159-177.
- JAKOBSON, Roman, "Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 347-395.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PAMPALONI, Geno, "La nuova letteratura", en Emilio CECCHI y Natalino SAPEGNO eds., *Storia della letteratura italiana. II Novecento*. Milano, Garzanti, 1972, vol. 9, pp. 749-879.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 2004.

- RULFO, Juan, "Situación actual de la novela contemporánea", *ICACH*, 15, julio-diciembre 1965, pp. 111-122.
- RULFO, Juan, "Juan Rulfo examina su narrativa", *Escritura*, I, 2, julio-diciembre 1976, pp. 305-317.
- RULFO, Juan, *Toda la obra*, coord. Claude Fell. México, Archivos Unesco, 1992.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, ed. de Carlos González Boixo. Madrid, Cátedra, 2004.
- SANGUINETI, Edoardo, "Introduzione", in Elio Vittorini, *Conversazione en Sicilia*. Torino, Einaudi, 1970, pp. VII-XV.
- SCHIAFFINI, Alfredo, "Presentazione" a Leo SPITZER, *Critica stilistica e semantica storica*. Bari, Laterza, 1975, pp. 7-21.
- VITTORINI, Elio, *Americana*. Milano, Bompiani, 1968.
- VITTORINI, Elio, *Le opere narrative*, ed. crítica de Maria Corti. Milano, Mondadori, 1974.
- ZUMTHOR, Paul, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna, Il Mulino, 2001.

Al di là del post-moderno.

Valerio Evangelisti teorico del romanzo di genere

LUCA SOMIGLI
University of Toronto

Valerio Evangelisti è divenuto una figura nota nel panorama della letteratura di genere italiana nel 1994, quando, in seguito alla vittoria del Premio Urania, ha pubblicato nella collana mondadoriana di fantascienza il romanzo *Nicolas Eymerich, inquisitore*, primo episodio della fortunata serie che vede come protagonista un inquietante inquisitore trecentesco spagnolo (fra l'altro, realmente esistito) alle cui avventure l'autore intreccia la descrizione di un futuro distopico in cui il trionfo dei peggiori prodotti culturali dell'umanità – razzismo, nazionalismo, fondamentalismo religioso, capitalismo incontrollato – ha ridotto il mondo ad una condizione di conflitto perpetuo. L'inatteso successo di uno scrittore italiano in un genere ritenuto notoriamente appannaggio della cultura anglo-americana – "un disco volante non può atterrare a Lucca", dissero una volta con una espressione poi diventata proverbiale Fruttero e Lucentini – fa di Evangelisti un caso letterario paragonabile a quello di Andrea Camilleri nell'ambito del giallo. Come nel caso dello scrittore siciliano, infatti, l'esordio di Evangelisti costituisce una specie di discriminazione tra una produzione italiana spesso originale ma comunque clandestina, apprezzata soltanto da una ristretta cerchia di lettori/amatori e rifiutata a priori dal grande pubblico (e spesso dagli editori maggiori) e la legittimazione della narrativa italiana di genere, soprattutto a livello di vendite, di cui Evangelisti ha dimostrato la praticabilità.

Pur non mancando di sottolineare gli elementi specifici di un progetto letterario che, a più di dieci anni dall'uscita del primo volume del ciclo di Eymerich, difficilmente può essere ancora inquadrato nell'ambito della semplice fantascienza, Evangelisti accetta e anzi rivendica con orgoglio il proprio statuto di scrittore di genere, di artigiano di una letteratura popolare scelta coscientemente proprio in virtù delle possibilità espressive che offre all'autore. Anzi, nei saggi di critica culturale raccolti in *Alla periferia di Alphaville* (2000) e *Sotto gli occhi di tutti* (2004), lo scrittore bolognese si è impegnato in una seria riflessione sulle funzioni della paraletteratura,

cercando di disincagliarla dalle secche in cui si è venuta a trovare, stretta fra la Scilla dello storico rifiuto della cultura italiana verso una produzione letteraria vista come pura evasione e la più recente Cariddi del recupero post-moderno dei generi, in cui però questi sono utilizzabili solo in maniera ironica, come metadiscorso.

La fioritura del romanzo di genere negli anni '90 non deve infatti far dimenticare che in Italia il processo di legittimazione culturale della paraletteratura è stato molto più lungo e contrastato che in paesi come gli Stati Uniti, la Francia o l'Inghilterra, dove scrittori dichiaratamente di genere –Raymond Chandler, Georges Simenon, Arthur Conan Doyle, Philip K. Dick, per fare solo i nomi più ovvi– sono stati acquisiti relativamente presto dalla storia letteraria *tout court*. A parte alcune rare eccezioni (in particolare, Vittorio Spinazzola e Giuseppe Petronio, non a caso due sociologi della letteratura), nel nostro paese la tradizione idealista crociana da una parte e quella marxista dall'altra sono state caratterizzate dal radicale rifiuto di qualsiasi confronto con una produzione culturale non inquadrabile né in termini di categorie estetiche né di evidente impegno ideologico, se non per reiterarne una assoluta censura a priori.

Fino a tempi recentissimi, quindi, la paraletteratura è rimasta relegata nel limbo dell'inestetico, del culinario, del marginale: letteratura, o meglio "lettura", di puro consumo, da stazione o aeroporto, perennemente uguale a se stessa e incapace di esprimere contenuti originali. Il successo di critica dei tre autori spesso citati come gli esponenti maggiori del giallo in Italia prima degli anni '90, e cioè Carlo Emilio Gadda, Leonardo Sciascia e Umberto Eco, costituisce in realtà non tanto l'eccezione che prova la regola, ma piuttosto la dimostrazione che fino a tempi recentissimi è stato possibile avvicinarsi al romanzo di genere soltanto da una posizione "eccentrica", in cui cioè esso fornisce una struttura formale per narrazioni che in realtà intendevano porsi fuori dai confini del genere stesso, inteso appunto, limitatamente, come ripetizione di schemi immutabili con pura e semplice funzione di evasione. Non a caso, i tre autori si servono delle convenzioni del giallo classico per violarle scopertamente: mancanza di scioglimento nel *Pasticciaccio*, sconfitta dell'investigatore e occultamento della verità in *Il giorno della civetta*, e ricostruzione errata del significato degli indizi in *Il nome della rosa*. In altre parole, la "verità" del romanzo sulla possibilità della giustizia o sulla conoscibilità del mondo si articola proprio nella frantumazione, da parte dell'autore, delle attese sollecitate nel lettore dall'etichetta di genere.

In uno dei più acuti saggi sul problema del genere nel sistema letterario contemporaneo, Carla Benedetti ha osservato come nella modernità la nozione di "genere" come insieme di norme e convenzioni che indirizzano sia la produzione che la ricezione dell'opera venga ad acquisire una "funzione perversa", in quanto è proprio in rapporto ad essa, ma *in negativo*, che si definisce la letteratura stessa: "La letteratura 'alta' (o d'autore) è –per sua stessa definizione– quella che si è sottratta alla signoria dei generi".¹ Non a caso, il termine "letteratura di genere" diviene, per simmetria, sinonimo di paraletteratura, cioè si colloca al polo opposto, nel campo della produzione letteraria, alla letteratura d'autore. La contaminazione, avvenuta all'insegna del "post-moderno", tra letteratura di *élite* e di consumo in quelli che Benedetti chiama "generi di recupero" costituisce un ulteriore sviluppo di questo complesso rapporto che però non implica necessariamente la legittimazione delle strutture e dei codici del romanzo popolare tradizionale.

Da una parte infatti "[la] nuova produzione attinge a piene mani dalla letteratura 'di genere', non più svalutata come tale ma anzi recuperata proprio in quanto di genere", per cui "[la] via del genere [...] si riapre al traffico creativo".² Dall'altra, però, la stilizzazione post-moderna delle convenzioni di genere, l'atteggiamento ammiccante dell'autore che mette in evidenza la natura artificiosa delle norme a cui accetta di sottostare, implicano comunque sempre una doppia prospettiva in cui il genere è simultaneamente praticato e svalutato. Come osserva ancora Benedetti, nei generi di recupero "la letteratura di genere viene apprezzata e ripraticata *nonostante* sia di genere, nonostante porti in sé [...] l' 'inestetico' contrassegno che la modernità le ha attribuito".³

Un esempio evidente del funzionamento di questo meccanismo di simultanea accettazione e ripulsa è dato proprio da *Il nome della rosa*, opera a cui fra l'altro sono stati accostati i primi romanzi di Evangelisti a causa della comune ambientazione medievale. Come è noto, e come abbiamo appena ricordato, nel romanzo di Eco le regole del giallo classico, apparentemente seguite in maniera quasi pedissequa nell'investigazione condotta da Guglielmo di Baskerville, vengono capovolte dalla rivelazione che in realtà il detective è giunto allo scioglimento della vicenda, alla individuazione della

¹ Carla Benedetti, "I generi della modernità", in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, p. 69.

² *Ibid.*, pp. 63-64.

³ *Ibid.*, p. 69.

“verità”, tramite un colossale *misreading* degli indizi. Il romanzo opera cioè su un doppio registro, come giallo e come “meta-giallo” sui limiti di quella peculiare teoria semiotica che Sherlock Holmes, il referente intertestuale di Guglielmo, chiama “la scienza dell’investigazione”. Ma il gioco tra livello narrativo e meta-narrativo si ripropone anche nel momento della decodificazione, in quanto, almeno secondo le intenzioni dell’autore precisate nelle “Postille a *Il nome della rosa*”, il romanzo richiede un lettore simultaneamente in grado di leggere la trama in quanto tale, e quindi di apprezzare il mondo narrativo nella sua compiutezza, e di essere complice del narratore nel distinguere tra la ricostruzione storica o la trama investigativa da una parte e le convenzioni strutturali, retoriche e narrative che le regolano dall’altra –in altre parole, un lettore che non confonda il gioco dei codici linguistici e culturali con qualcosa al di fuori di essi, con la “realtà”. Il fato riservato al lettore ingenuo, incapace di compiere entrambe queste operazioni, è naturalmente quello di venire ingannato dal testo stesso. Il romanzo, infine, richiede “lettori post-moderni”: “se, col moderno, chi non capisce il gioco non può che rifiutarlo, col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell’ironia. C’è sempre chi prende il discorso ironico come se fosse serio.”⁴ L’ironia è quindi il meccanismo che permette di riarticolare, a livello di decodificazione, la distinzione tra cultura popolare e di élite che il post-moderno avrebbe sospeso: il lettore post-moderno è il consumatore sagace il cui cedimento alla seduzione ipnotica del piacere del testo è redento dalla coscienza che si tratta soltanto di una sorta di teatro delle ombre messo in atto dai codici semiotici.

Il progetto letterario di Evangelisti si distingue piuttosto nettamente da questo tipo di recupero “post-moderno” della letteratura di genere, recupero che invece caratterizza anche l’opera di autori per altri aspetti (compreso quello della contemporaneità) vicini al creatore di Eymerich, come, ad esempio, l’ormai ex-gruppo dei *pulp* o “cannibali”.⁵ Non a caso, i modelli più spesso citati dall’autore sono i narratori d’appendice dell’Ottocento europeo, da Salgari a Dumas,

⁴ Umberto Eco, “Postille a *Il nome della rosa*”, *Alfabeta*, n. 49, giugno 1983; ora in *Il nome della rosa*, p. 529.

⁵ In varie occasioni lo scrittore bolognese ha ribadito il proprio apprezzamento per l’opera del gruppo: si veda ad esempio l’intervista con Luca Beatrice, in cui Evangelisti afferma: “mi sono trovato molto bene con i giovani scrittori italiani, in particolare quelli chiamati *pulp*, perché loro non hanno difficoltà ad ammettere la presenza nel loro patrimonio culturale dei vecchi Urania, della letteratura di genere”

da Dickens a Carolina Invernizio, oltre ai classici del romanzo di genere del Novecento. Per Evangelisti ciascun genere assolve a specifici scopi e bisogni nel lettore, ma in generale nella modernità è proprio alla paraletteratura che è stato affidato il compito che aveva caratterizzato la grande tradizione realista: la descrizione critica della realtà. Poliziesco, fantascienza e *horror*, i tre generi maggiori da lui praticati e integrati in una originale forma di romanzo neogotico, condividono la tendenza a sottoporre il reale ad un processo di straniamento, di sfasamento di prospettiva, che ne mette in luce le disfunzioni e gli orrori: il romanzo di genere, in altre parole, insegna “a scorgere l’incubo nascosto dietro la normalità apparente”.⁶ Si tratta adesso di vedere in che modo e con quali caratteristiche peculiari ciascun genere si faccia veicolo del proprio tipo di discorso critico.

È inevitabile iniziare con il romanzo poliziesco e *noir* in quanto su di esso esiste ormai anche in Italia una ben consolidata tradizione interpretativa, e la posizione di Evangelisti può dunque essere inquadrata nel più ampio movimento di rivendicazione della specifica funzione di critica sociale del poliziesco che ne ha accompagnato la ritrovata legittimità. Già nel 1992, e cioè proprio all’inizio del *boom* del poliziesco all’italiana, Massimo Carloni scriveva a proposito dei gialli di ambientazione metropolitana della coppia Felisatti-Pittorru apparsi negli anni ’70:

Il maggior pregio di questi autori [...] è quello di aver coperto, con dignità artigianale, una fascia narrativa di ispirazione realistica che si era andata pericolosamente assottigliando negli anni Sessanta e Settanta. Ai fermenti della società non corrispondevano opere letterarie di un certo respiro che esemplificassero, per un più vasto pubblico, i problemi della nostra società ed indicassero possibili soluzioni.⁷

Se da una parte è proprio ciò che ne sancisce la marginalità all’interno del sistema letterario, dall’altra, l’apparente “ingenuità” del romanzo di genere, che crede ancora nelle possibilità mimetiche

(Luca Beatrice, *Stesso sangue. DNA di una generazione*, p. 93). Posizioni più critiche sui “cannibali” intesi come operazione editoriale (e su simili iniziative legate alla narrativa di genere) vengono espresse in *Sotto gli occhi di tutti*, p. 63.

⁶ Valerio Evangelisti, “Apologia della sottoletteratura”, *Alla periferia di Alphonville*, p. 27.

⁷ Massimo Carloni, “Realismo letterario e impegno sociale nei romanzi polizieschi ‘romani’ di Massimo Felisatti & Fabio Pittorru”, p. 162.

del linguaggio e nella capacità della narrativa di colmare la distanza tra codice linguistico e realtà, e quindi di fornire una rappresentazione accurata di un determinato ambiente socio-culturale, si rivela come la caratteristica che gli permette di assumersi quelle responsabilità a cui la letteratura alta sembra avere abdicato. Per riprendere una definizione proposta da uno dei suoi massimi esponenti italiani, Lorian Macchiavelli, il poliziesco “è sempre stato un possibile motivo di squilibrio, un virus nel corpo sano della letteratura, autorizzato a parlare male della società nella quale si sviluppava”.⁸ Va precisato inoltre che l’oggetto della critica dei teorici del romanzo di genere non è tanto (o non soltanto) la narrativa sperimentale delle avanguardie ma soprattutto quella ampia produzione letteraria, anti-sperimentale come la paraletteratura, ma imperniata sugli ideali del “bello scrivere” e del “buon raccontare” che Stefano Tani ha definito “romanzo medio”.⁹ Sorto come reazione all’impegno politico e sociale e agli scenari epici del neo-realismo da una parte e al rapporto antagonista con il pubblico della letteratura modernista dall’altra, il romanzo medio, che Tani descrive icasticamente come la “linea narrativa Arpino-Bevilacqua-Camon-Casola-Castellaneta-Chiara-Prisco-Sgorlon-Soldati-Tobino-Tomizza etc.”,¹⁰ è caratterizzato da un ripiegamento sul privato e l’intimo spesso reso narrativamente con il motivo del ritorno al luogo della memoria, “microcosmo assediato” dalla industrializzazione e dai *mass-media* –dalla modernità, insomma– la cui riscoperta rende possibile la mitologizzazione del passato, decantato però di tutte le sue contraddizioni sociali e politiche.

È contro questa letteratura del disimpegno che Evangelisti scaglia i suoi strali più polemici. Rispondendo ai critici che avevano individuato in *Alla periferia di Alphaville* un tentativo piuttosto semplicistico di invertire il consolidato ordine di valori e di stabilire il primato della paraletteratura su ogni altra forma di produzione letteraria, l’autore afferma che invece oggetto della sua critica è molto più semplicemente “il minimalismo dilagante, la debolezza scambiata per poesia, i colori pastello ritenuti tinte ideali per dipingere il mondo, la gratuità stilistica, il chiamarsi fuori dello scrittore dalla

⁸ Maria Agostinelli, “Loriano Macchiavelli e il destino del giallo. La sconfitta del vittorioso”, intervista con Loriano Macchiavelli.

⁹ Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Di “narrativa ‘media’” parla lo stesso Evangelisti nella introduzione a *Sotto gli occhi di tutti. Ritorno ad Alphaville*, p. 6.

¹⁰ S. Tani, *op. cit.*, p. 16.

storia.”¹¹ Ciò non vuol dire che il romanzo di genere sia necessariamente meno disimpegnato o meno ripetitivo, ché anzi l’iteratività, la ripetizione di schemi e situazioni è una delle sue cifre costitutive. Piuttosto, è proprio in virtù del suo carattere popolare che il romanzo di genere non può non essere calato nella storia e nella quotidianità: la necessità di stabilire un contatto immediato e viscerale con il lettore, di coinvolgerlo nella vicenda, costringe l’autore ad un confronto diretto con il pubblico, di cui deve conoscere e saper rappresentare paure e pulsioni. Secondo Evangelisti, “Se [lo scrittore di genere] vede nella realtà che descrive delle contraddizioni, le amplifica, perché spera che il lettore sia catturato dall’assonanza problematica”.¹² Ne consegue che, magari inconsciamente come nel caso del popolarissimo *feuilletoniste* ottocentesco Eugène Sue, lo scrittore di genere spesso finisce con l’esprimere idee progressiste o sovversive, o comunque di denuncia rispetto allo *status quo*.

Fra i vari sottogeneri del romanzo poliziesco, il più connotato a svolgere questo compito di denuncia sociale è il *noir*, radicato necessariamente nella contemporaneità e, rispetto al giallo classico, privo di facili soluzioni alla vicenda criminosa in quanto destituito di qualsiasi fiducia in una vittoria finale e conclusiva del bene sul male e nella capacità dell’investigatore di riportare ordine nel mondo turbato dall’avvento del fatto delittuoso. Evangelisti si rivolge alla tradizione del *polar*, il romanzo poliziesco francese, per identificare i modelli più originali e audaci di romanzo nero. Uno degli autori più amati e più spesso ricordati da Evangelisti è Jean-Patrick Manchette, scomparso prematuramente nel 1996, che è stato autore di numerosi romanzi caratterizzati da un forte impegno socio-politico, con i quali ha operato un radicale ri-orientamento della struttura del poliziesco postulando una contiguità e co-dipendenza tra criminalità e ordine sociale. Come James Ellroy negli Stati Uniti, Manchette, teorizza “l’ingresso della criminalità, in un’epoca di rivoluzioni fallite, tra le componenti normali sia del potere politico che del sistema economico, fino ad impregnare il vivere comune”.¹³ Morte e corruzione vanno quindi interpretate come sintomi di una più vasta patologia sociale in cui violenza e sopraffazione non sono occasionali scarti da una normalità di rispetto e cooperatività ma piuttosto gli elementi costitutivi, anche se occultati, dell’economia

¹¹ V. Evangelisti, “Sotto gli occhi di tutti”, *Ritorno ad Alphaville*, p. 5.

¹² V. Evangelisti, “Apologia della sottoletteratura”, *Alla periferia di Alphaville*, p. 28.

¹³ V. Evangelisti, “Manchette e il *noir* francese”, *ibid.*, p. 95.

capitalista e dell'ideologia liberista che ne è l'espressione politica. In questo senso, dunque, il *noir* ha avuto una capacità predittiva che è mancata alla letteratura alta. Nell'introduzione ad un numero di *L'Europeo* sulla cronaca nera, Evangelisti ha scritto: "L'istinto egoistico prevale su quello solidale, la competizione pacifica si fa guerra di tutti contro tutti. È in questo senso che il *noir* ha vinto: nelle sue espressioni migliori aveva anticipato e interpretato tutto ciò. Ma non è bello quando la letteratura si fa realtà, e la realtà letteratura".¹⁴

Anche fantascienza e *horror* possono, con modalità diverse, articolare un tale senso di straniamento, di presa di coscienza della distanza tra gli ideali della cultura occidentale e le sue attuazioni reali. Entrambi derivazioni del grande fiume della letteratura fantastica, i due generi trovano una loro precisa codificazione nelle riviste popolari americane della prima metà del Novecento – i *pulp magazines* dai titoli ormai quasi leggendari come *Amazing Stories* o *Weird Tales* o *Fantasy & Science Fiction* – e costituiscono una risposta alla crisi del modello di conoscenza positivista che aveva confortato la cultura ottocentesca. E proprio sui *pulp magazines* americani si è formato il più grande autore di narrativa *horror*, modello di stile e figura esemplare delle potenzialità del genere: H. P. Lovecraft, creatore, fra gli anni '20 e '30, di una inquietante mitologia secondo la quale il cosmo è retto da mostruose entità – Azathoth, Cthulhu, Yog-Sothoth – assolutamente incuranti dei destini dell'umanità e governati da leggi del tutto incomprensibili ai mortali. Nel creare questo pantheon folle, Lovecraft non fa altro che registrare il senso di smarrimento e di soggezione dell'individuo di fronte ad un cosmo svuotato di significato e indifferente ai desideri umani, in cui se da una parte Dio è definitivamente morto, dall'altra è naufragato anche il sogno dell'uomo di sostituirlo imbrigliando l'universo in una serie di formule scientifiche. In Lovecraft, critico radicale del mito illuminista del progresso, "il futuro non ci riserva che incubi, né c'è speranza di sottrarci alle forze che ci attendono al varco".¹⁵ L'aspetto originale dell'opera dello scrittore americano sta nel fatto che a questo fondamentale pessimismo verso il futuro non corrisponde un recupero in senso positivo di valori tradizionali e arcaicizzanti; anzi, il passato, come il futuro, è segnato dalla presenza degli orrori che emanano dalle deità cieche della sua cosmogonia. È piuttosto il pre-

¹⁴ V. Evangelisti, "L'estinzione del movente. Oltre il giallo, il nero", *L'Europeo*, n. 4, 2004 p. 18.

¹⁵ V. Evangelisti, "Lovecraft rivisitato", *op. cit.*, p. 141.

sente a costituire una precaria e fragilissima "normalità", costantemente a rischio di venire frantumata, scagliando così il personaggio negli abissi dell'orrore e della pazzia. Come il poliziesco, anche la narrativa *horror* guarda con sospetto la superficie del reale e tenta di mostrarne il rovescio, il lato oscuro e sotterraneo rappresentandone le manifestazioni che, come i sintomi di un disturbo psichico, fanno irruzione e segnano irrimediabilmente la "normalità".

Se l'*horror* è dominato dalla presenza dell'irrazionale di fronte al quale crollano le labili barriere della ragione, la fantascienza, almeno nelle sue forme classiche, ne può apparire addirittura agli antipodi in quanto il tratto caratterizzante appare la fiducia nel progresso tecnologico e scientifico. In quella che, fin dal titolo, è forse la sua più diretta dichiarazione di poetica: "In difesa della fantascienza", Evangelisti enfatizza invece ancora una volta i punti di contatto tra generi diversi, individuando per essi una identica funzione, svolta naturalmente secondo le modalità proprie a ciascuno, e cioè l'integrazione della modernità nella esperienza vissuta:

La fantascienza è [...] il medium attraverso il quale scienza e tecnologia entrano nei sogni. È dunque essa stessa materia onirica, che dal reale riceve l'input, ma che poi rielabora fino a renderlo assimilabile da parte dell'inconscio. [...] Mi sia permesso dire che, di tutte le narrazioni di genere, solo l'*horror* ha una funzione altrettanto importante. Ma nell'*horror* l'onirismo è scoperto, mentre nella fantascienza è sottile, e non intacca la sfera del razionale. Anzi, la potenza, costruendo le fondamenta psichiche ed emotive di una maggiore lucidità.¹⁶

Come nell'esperienza onirica, nella scrittura fantastica – fantascientifica, *horror*, e così via – il lettore si trova di fronte ad una elaborazione dei dati reali che gli consentono di dare forma alle sue inquietudini ed angosce più autentiche e profonde, con esiti che per Evangelisti sono necessariamente liberatori: proponendo sogni consapevoli, "da cui si entra e si esce a volontà",¹⁷ la letteratura fantastica si pone infatti come efficace strumento di reazione all'assedio mass-mediatico cui è sottoposta l'immaginazione del soggetto/consumatore. Nei saggi critici e programmatici Evangelisti propone dunque non soltanto una apologia, ma soprattutto una vera e propria poetica della letteratura di genere, vista come luogo privilegiato per

¹⁶ V. Evangelisti, "In difesa della fantascienza", *ibid.*, p. 135.

¹⁷ V. Evangelisti, "Et mourir de plaisir", *ibid.*, p. 20.

una riflessione sulle trasformazioni sociali e psicologiche risultanti da una società globalizzata in cui le istituzioni politiche ed economiche (stati, organizzazioni internazionali, *corporations*) riducono, in maniera più o meno apertamente coercitiva, gli spazi di libertà dell'individuo.

Bibliografia

- BEATRICE, Luca, *Stesso sangue. DNA di una generazione*. Roma, Minimum fax, 1999.
- BENEDETTI, Carla, "I generi della modernità", in Lucio LUGNANI, Marco SANTAGATA, e Alfredo STUSSI, a cura di, *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*. Pisa, Pacini Fazzi, 1996, pp. 51-75.
- CARLONI, Massimo, "Realismo letterario e impegno sociale nei romanzi polizieschi 'romani' di Massimo Felisatti & Fabio Pittorru", *Problemi*, n. 94, 1992, pp. 152-162.
- ECO, Umberto, "Postille a *Il nome della rosa*", *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2001.
- EVANGELISTI, Valerio, *Alla periferia di Alphaville*. Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000.
- EVANGELISTI, Valerio, *Sotto gli occhi di tutti. Ritorno ad Alphaville*. Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2004.
- EVANGELISTI, Valerio, "L'estinzione del movente. Oltre il giallo, il nero", *L'Europeo*, 4, 2004, p. 18.
- TANI, Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano, Mursia, 1990.

Bibliografia informatica

- AGOSTINELLI, Maria, "Loriano Macchiavelli e il destino del giallo. La sconfitta del vittorioso", intervista con Loriano Macchiavelli, *RaiLibro. Settimanale di letture e scritture*. www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=15.

Itinerario poetico di Mario Luzi

ALFREDO LUZI
Università di Macerata

La produzione letteraria di Mario Luzi, uno dei più grandi poeti italiani del Novecento, è proseguita ininterrottamente per più di settant'anni (la prima poesia, "Sera d'aprile", viene pubblicata su *Il Feroce* il 7 luglio del 1931) e spazia dalla poesia al teatro, alla prosa, alla saggistica, alle traduzioni.

Poco più che ventenne, Luzi collabora alle riviste fiorentine *Il Frontespizio* e *Campo di Marte* e vive la temperie culturale dell'Ermetismo.

Nel 1935 pubblica la sua prima opera, *La barca*, in cui prevale una idea immanente della Provvidenza, rapportata ad una connessione tra immagini femminili giovanili e la Madonna, l'elemento tramite per colloquiare con il Cristo figlio di Dio e Dio egli stesso. L'inserimento del tema religioso trasforma così la dimensione dell'amore, che da contemplazione della bellezza muliebre e attesa dell'incontro si dilata fino ad assumere la marca della carità.

C'è in questa opera prima, che si apre con un "Canto notturno per le ragazze fiorentine", una forte prospettiva metafisica che filtra ogni forma di conoscenza nella certezza di poter individuare nel mondo la verità che, come scrive il poeta, "procede intrepida".

L'atteggiamento del poeta è quello agostiniano dell'uomo che percepisce nel suo vivere nel mondo terrestre la proiezione del mondo celeste, una tensione che per certi aspetti si potrebbe definire mistica in cui si realizza l'unione tra metafisica e fisica.

Illuminante, in questo senso, è la dichiarazione fatta da Luzi sul rapporto di identificazione che egli individua, collocandolo nella categoria del tempo ma soprattutto dello spazio, tra l'idea del femminile e la città in prospettiva utopica:

Siena fu la prima rivelazione vera e propria della vita, delle ragazze, dell'amore, e poi dell'arte. E questo è stato il periodo dell'iniziazione all'arte, alla pittura senese, al sogno dell'arte, del fare qualcosa nel campo dell'arte. È un luogo madre Siena, è la città della Vergine, c'è questa associazione femminile a Siena

come luogo materno. E di Siena ricordo particolarmente i colleghi femminili, certi sfondi, le ragazze che sfilano in questo ambiente un po' ascetico. La componente femminile dell'universo è stata primamente significata e verificata a Siena. La femminilità fa parte anche in senso metaforico delle grandi speranze, delle utopie, le grandi aspirazioni sono state viste in forma femminile. Mentre il virile è più immediato, è più vicino alla storicizzazione del pensiero, dell'esigenza umana, nel femminile rimane anche questa custodia intemporale.¹

Non a caso il volume che raccoglie l'opera poetica di Luzi dal 1935 al 1957, *Il giusto della vita*, porta la dedica "Alla memoria di mia madre" ed ha in epigrafe un testo del 1951 "Parca-villaggio" in cui si realizza la identificazione tra madre custode delle memorie familiari (autobiografia) e Parca custode del tempo (mito) attraverso una figura femminile che rivolgendosi al poeta lo rassicura sul suo ruolo di continuità generazionale:

Io vecchia donna in questa vecchia casa,
cucio il passato col presente, intesso
la tua infanzia con quella di tuo figlio
che traversa la piazza con le rondini.

La *pietas* luziana pervade tutto ciò che è nel mondo e che si presenta nella sua naturalezza. In "Alla vita", ad esempio, l'aspettante della composizione è individuabile nel modo in cui la ristrettezza, la compresenza della morte nella vita, sono riscattate da una tensione ascensionale, dalla testimonianza di una maternità spirituale che, a differenza di quella carnale, può trasformare in premio celeste la sofferenza di ogni uomo:

Amici dalla barca si vede il mondo
e in lui una verità che procede
intrepida, un sospiro profondo
dalle foci alle sorgenti,
la Madonna dagli occhi trasparenti
scende adagio incontro ai morenti,
raccoglie il cumulo della vita, i dolori
le voglie segrete da anni sulla faccia inumidita.
Le ragazze alla finestra annerita
con lo sguardo verso i monti
non sanno d'aspettare l'avvenire.

¹ Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, pp. LXI-LXII.

Nelle stanze la voce materna
senza origine, senza profondità s'alterna
col silenzio della terra, è bella
e tutto par nato da quella.

Natura e spiritualità si fondono nella invocazione con cui si apre "Primavera degli orfani":

Anima dei verdi displuvi
che il cielo sommuove con l'errore
del mare ove pencolan l'onde
e le vele senza colore,
volgi gli occhi della Vergine sul cuore
dei fanciulli soli,
stendi le sue vesti celesti
sulla loro nudità.

Quanto al titolo, il *topos* marino crea una polivalenza semantica molto complessa derivata dal fatto che esso veicola le categorie gnoseologiche dello spazio e del tempo, metafora del confine tra terrestre ed equoreo e della dilatazione verso l'infinito, così come configura il gioco dialettico tra immobilità dell'esistere ed eterno movimento, fissità e variabilità, vita e morte, superficie e profondo, solido e liquido; ed aggrega per induzione logico-argomentativa le immagini del viaggio, della navigazione, del porto, del naufragio, della barca.

Nella sua simbologia s'intrecciano il desiderio stilnovistico del giovane poeta di poter condividere con i suoi sodali di generazione e di esperienza artistica il dono della vita interpretata attraverso la poesia, una suggestione d'impronta religiosa che rinvia alla *Genesis* e all'icona dell'arca come luogo di salvezza garantita dall'alleanza tra Dio e gli uomini e, infine, una traccia mallarmeana della nave, che a differenza del battello ebbro di Rimbaud, imbarca fin dalla prima pagina, nel gioco dialettico tra io e voi, i *divers amis* nella navigazione lirico-esistenziale delle *Poesie*.

L'immagine del mare è preannunciata dalla presenza, nei testi di "Serenata di Piazza D'Azeglio" e di "Canto notturno per le ragazze fiorentine", del lemma *porto*, ascrivibile comunque al campo semantico dell'equoreo, che rivela nel primo componimento un'eco stilistica di tipo ungarettiano ("una vela umida di destino / chiede a noi un porto profondo") e nel secondo, nel gioco oppositivo tra acqua e terra ("e dormendo naviga senza dondolare al suo porto") l'idea dell'esistenza

come transito alla ricerca del rifugio. Ma, a partire da "Alla primavera", il tema marino viene esplicitato in quanto archetipo significante della genesi primordiale, grembo in cui si raccoglie la consunzione del tempo ma anche la tensione a nuova vita, il gioco continuo tra l'aspirazione al profondo e la condanna umana al vuoto:

Dal fondo dei mari i vascelli si faranno un'erba
per la rondine acerba al valico dei continenti,
i naviganti nell'oceano vuoto di venti
specchiano la faccia indurita.

Il provvidenzialismo cattolico del giovane Luzi trova così la sua realizzazione estetica in versi che sottolineano la dimensione della progettualità divina come "una volontà santa / che inclina i fiumi verso il mare" ("Lo sguardo"), o che inducono per via spaziale e visiva l'idea della totalità, dell'unione simbolica tra metafisica e fisica, tra celeste e terrestre, per far riferimento ad una coppia oppositiva su cui Luzi ha impostato la dialettica gnoseologica del suo Simone Martini (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, 1994): e si veda lo scorcio paesaggistico di "Alla vita" ("nella luce ove il cielo s'inarca / e tocca il mare") o quello auditivo di "L'immensità dell'attimo" ("il suono di ogni voce / perde sé nel suo grembo, al mare al vento").

Proprio l'appercezione religiosa del senso della vita trasforma le fragili creature della *Barca*, fanciulle, donne, madri, fidanzate, in eroiche testimoni della storia umana, nuclei simbolici della capacità dell'amore di trasformare ciò che è sepolto in grumo di vita:

Sul mare dai bui
antri d'affaticate isole equorei
canti di donne, richiamando nomi
inestinguibili da' freddi corpi sommersi
e velieri folli da' cupidi viaggi
australi, rimormoran lo scalmio
di dolci navigazioni e di notturni amori.
("La sera")

Nel mare si compie così un processo di purificazione, di astrazione, sostenuto dalla rete tematica *mare – canto – nome*, attraverso il quale l'autobiografia si sacralizza in mito. Si legga la poesia "Il mare":

Ha il color del mare toscano quell'onda che ieri
spingeva i pesci e le navi guerriere e i quieti

canti del ritorno a Porto Said
e le donne ai lavacri marini
tuffano i lini dell'infanzia e le roride melanconie
de' fluenti anni nel corso delle acque
infaticabili e in quello
sopra impervi legni ricullano i primi
sonni e i corpi emunti dal vento
i figli, inconoscibili.
Battendo i fianchi e la nota lena del mare
precorso dal segno onde in cuor la virtù
della sua costellazione s'infonde
nella notte l'eroe si confonde
con avventurosi navigli e subacquei canti defunti
e uscendo deterso di sale e di tumulto
al culmine della sua casa materna
chiama nomi, puri visi, pace eterna.
Le fanciulle con le brocche alle foci
curvano il cuore ai ceruli viaggi e ai lontani
remi degli amanti,
cedono con l'esile frenesia le bianche
braccia stillanti alla forza che divide il flutto
e le spiagge e l'ultima
speranza dall'inquieta volontà.

Come risulta evidente nell'attacco, Luzi ci presenta un mare astratto e mentale ma anche autobiografico. La mitografia dell'oriente e il luogo storicamente determinato si assommano nell'evocazione del nome determinando un'ampia dimensione lirica. Il motivo equoreo e quello del viaggio trovano un punto di connessione nelle icone del femminile che costituiscono una rete isotopica centrata sulla maternità (donne – figli – casa materna – fanciulle – amanti). In un linguaggio d'impronta foscoliana, il contrasto tra irrecuperabilità del transeunte e desiderio di una possibile rinascita è annullato dalla presenza di un eroe che "...si confonde / con avventurosi navigli e subacquei canti defunti..."

La tensione amorosa, sacralizzata in qualche modo dal lessico colto presente nell'orditura dei versi (lavacri, roride, emunti, s'infonde...), favorisce l'instaurarsi di un rapporto euforico tra viaggio e amante che è garanzia della realizzazione del progetto provvidenziale, entro il quale si compie, secondo lo schema morfologico individuato da Propp e da Barthes, il procedimento della prova alla quale l'eroe deve sottomettersi prima di poter definire la propria forza.

In *Avvento notturno* (1940), l'opera più caratterizzata dall'influenza della poetica ermetica, prevale invece il motivo dell'assen-

za, derivato da Mallarmé, ragione fondante della ricerca condotta dal soggetto che segue le tracce di una presenza rimossa ma che ha lasciato la sua impronta nella memoria affettiva, nella visione degli spazi, nell'ascolto delle parole. L'utopia si configura allora come disperato desiderio di armonia tra lo spazio urbano, campestre e la centralità dell'io. Il poeta si assume il compito di seguire le orme esili lasciate da ciò che è stato e che non è più, ma che proprio per questa sua vicissitudine merita di essere riportato alla luce e di attribuirgli un valore di occasione poetica:

Gelo, non più che gelo le tristi epifanie
 Per le strade stillanti di silenzio
 e d'ombra e i riverberi lontani
 delle pietre tra i bianchi lampi delle fontane.
 Ombra, non più che un'ombra è la mia vita
 Per le strade che ingombra il mio ricordo impassibile.
 ("Maturità")

Ciò spiega perché *Avvento notturno* presenti in profondità una macrostruttura invariante intessuta da "fanciulle, giovinette, viso di donna, chiome nel vuoto, una madre, fanciulle morte, donne, capigliature blu acclini alla notte, mani lente, fanciulle finite, ventilate fanciulle" che trova il suo punto di emersione testuale nella poesia "Cimitero delle fanciulle". L'arcano s'infiltra nell'amore delle fanciulle de *La barca* e le trasforma in immagini fatali: "passano giovinette / sull'atavico ponte sconosciute" ("Passi"). Il loro trepidare s'è spento per risolversi in una intangibilità ed in un distacco purissimi. Le immagini muliebri hanno perso la luce ma hanno acquisito su toni oscuri una maggiore carica misterica, divengono grumi enigmatici che spingono al disvelamento del senso. Incontriamo allora le "mani semispente della fanciulla, un viso assente, chiome nel vuoto, il gelo insonne degli occhi, il blu disanimato del tuo sguardo, occhi attoniti". Luzi giunge, per via interrogativa, a connettere biografia e scrittura fino al limite della identificazione personale: "Ricordi tu Maria Borromini / esitante assoluta sulle staffe, / la pianura e i suoi vortici d'ombra" ("Saxa"), o della interiorizzazione percettiva: "(se musica è la donna amata)". Rimanendo tuttavia fedele al 'romanticismo' della *Barca* Luzi inquadra la figura femminile adolescente nella sua incertezza sentimentale, nella visione chiaroscurale della sua anima. Un rapporto spaziale, una frattura, in cui è nascosta una possibile liberazione, può giungere dal sorriso: "Poi fu il tempo che il tuo volto sorrise" ("Annuncia-

zione"). Esso può creare il senso temporale di un evento: "Perdere e ritrovare il tuo sorriso" ("Evento") o sfumare nelle linee verticali di una danza e nella perfezione geometrica: "era un'ombra intangibile in un soffio / di musiche viola il suo sorriso" ("Tango").

Nel reticolato testuale il mare continua a svolgere una funzione simbolica complementare rispetto alla notte, confermandosi come luogo genetico del movimento ma anche come spazio di morte in cui si raccoglie il distillato di ciò che si è compiuto, di ciò che ha concluso il suo ciclo vitale. In questa prospettiva "Cimitero delle fanciulle" è un testo emblematico:

e grave d'esistenze il giorno
 s'aggira qui d'intorno mentre tace
 il mare delle vostre ombre
 [...]
 passano su voi
 epoche e donne poi come su un'onda
 i successivi venti senza sponda
 di mare in mare e io tremo innanzi a voi
 di questa mia solenne irta esistenza.

E se in "Cuma", che apre il volume, persiste una tonalità malarameana ("Caravelle / vagabonde di sé scaldano i mari, / barche nuziali rompono gli ormeggi") ancorata al tema del viaggio e dell'armonia cosmica, in altre composizioni, come ad esempio "Terra", la metafora marina della vitalità e insieme del transeunte costituisce una immagine oppositiva al deserto esistenziale ("e il calore effuso dai tuoi popoli / ricercano i gabbiani sopra il verde /mare gonfio di venti e di meduse").

Comincia intanto a configurarsi, in Luzi, il tema delle epifanie, di strutture iconografiche che dal fondo della coscienza si proiettano nell'evidenza del presente, flash di un universo altro che talvolta rompono la barriera dell'opacità del reale.

Nella prima parte di *Un brindisi* (1946) predomina una tecnica iconica di tipo cubista: il corpo femminile è scomposto, rifratto nei suoi componenti da giochi di luce, specchi deformanti, prospettive disintegrate dall'incedere del buio e del gelo. Gli occhi sono "nicchietti", i capelli "blu", il piede è "cupò", il volto è un "ovale di dolore" o "un viso che piange".

La figura della madre priva di latte che domina il ritmo poemato di *Un brindisi* è il simbolo più dolorosamente offerto alla meditazione del lettore sulla guerra che, con l'odio e la disperazione,

induce alla totale disintegrazione, morale e fisica, dell'individuo. L'odio non permette di mirare all'unità perché rompe i legami su cui si regge invece l'amore:

Dimenticata splende nella polvere
degli angoli la madre inaridita,
la sua voce cattolica prodiga di speranze,
il nero del suo sguardo di rondine tramortita,
il tepore continuo del suo latte già livido
rapito dal furore della notte,
il suo corpo squassato e in un riverbero
luminoso ritrattosi nell'ombra.

Dunque una linea ben definita si prolunga nella poesia luziana. Dal "Canto notturno per le ragazze fiorentine", attraverso "Cimitero delle fanciulle", egli giunge sino a *Un brindisi*, ribadendo la sua posizione religiosa basata sull'amore della vita, tanto più amata quanto più fa soffrire, in un "coro -come ha scritto Leone Traverso- in una solidarietà o comunione oltre la linea che separa questa fascia di luce della vita dalla zona d'ombra" della morte.

Il dolore non dà scampo alle figure umane. Eppure la speranza non abbandona il poeta.

La fede nella parola nasce dal recupero in ambito letterario dell'ermeneutica cristiana che fa del *verbum* il nucleo enigmatico da sciogliere perché esso contiene il valore nascosto del *kerigma*, della rivelazione. In tutta l'opera c'è sempre il richiamo al principio biblico della vita come *vanitas vanitatum* e della necessità di cercare comunque in essa un senso, attraverso la scoperta della alterità e della comunità creaturale, in un suggestivo intreccio tra la dimensione profetica e quella testimoniale. D'altro canto, proprio Teilhard de Chardin, il gesuita proibito letto ed amato da Luzi, che teorizzava la circolarità del rapporto tra creatore e creature, aveva scritto che "la parola è un mezzo diafanico": e nell'aggettivo c'è tutta l'opposizione costitutiva di qualcosa che vuole emergere alla luce ma che risulta opaco, sfuggevole, privo di forma.

Quaderno gotico (1947), pubblicato subito dopo la fine del conflitto mondiale, rappresenta il riscatto della vita ritrovata dopo il gelo e il buio degli anni di guerra e testimonia il desiderio di "levarsi su, di vivere puramente". Dal buio sorge "la persona vittoriosa, il corpo incorrotto" e si fa quindi strada il tema della rinascita e della liberazione.

E per realizzare il suo progetto Luzi riscopre il valore dell'amore come sentimento di apertura verso gli altri, strumento indispensabile

per poter penetrare nella profondità della vita e da questa immersione trarre il senso più profondo dell'esistenza. Le 14 poesie di cui è composta la raccolta sono tutte rivolte ad un 'tu' femminile che diventa il fulcro della tensione lirica, punto di fusione di identità ed alterità. Luzi non ha più bisogno di tratteggiare visivamente l'icona femminile. Ora la donna è divenuta sinteticamente una presenza, una fissa apparizione, persona vittoriosa, corpo incorrotto; è globalmente percepita quasi secondo la teoria della Gestalt nel suo rapporto indissolubile con la natura, in un gioco tra primo piano e sfondo all'interno del quale la figura femminile svolge la funzione di immagine cristallizzata della fusione tra paesaggio e soggetto, tra natura ed umanità. Si realizza quel "nuovo accordo del tu e dell'io" di cui ha parlato lo stesso Luzi ne *L'inferno e il limbo*, quando si è chiesto:

Quel sistema che si forma, a forza di assorbire la natura, come un'immagine e una formula fedele dell'universo, non è, portata al suo più alto grado di verità, la poesia stessa nella sua definizione essenziale?²

Luzi è il poeta che più di tutti nel novecento italiano ha testimoniato il succedersi degli eventi nella nostra storia ma nello stesso tempo l'esigenza del soggetto di superarli. La poesia, dunque, attesta letteralmente i fatti e poi li supera assumendo il valore profetico della parola.

La macrometфора della scrittura e del suo correlativo dialettico la lettura, trama in profondità tutta l'opera di Luzi.

Almeno fino ad *Onore del vero* (1957) Luzi percepisce come oppositivo il rapporto *natura/storia*. Nella sintesi del segno il poeta cerca allora di convogliare il problema dell'accordo tra essere e divenire, con una procedura ermeneutica che parte dalla centralità indivisa della propria individualità per giungere alle successive fasi di descrizione-interpretazione-comprensione del grande testo del mondo, come testimonianza e metafora leggibile del progetto divino.

Prevale in questa fase la nominalità come possibilità definitoria dell'essere sostenuta dal lievito della trascendenza: "e prende nome ciò che s'è perduto / sofferto e non inteso che per segni" ("Né il tempo"); "urge ancora alcunché di non compiuto, / la parola indicibile sussiste" ("Bimbo, parchi, grido").

A partire da *Primizie del deserto* (1952) si registra invece l'innesco della riflessione eraclitea e parmenidea sulla realtà come eter-

² M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, p. 49.

no mutamento: la vita è un magma ed è in questo magma che l'uomo è costretto a scendere umilmente alla ricerca del significato più profondo dell'esistenza. Quella ipotesi di orgoglio individuale che talvolta faceva capolino nell'atteggiamento ermetico si è ora dissolta di fronte all'irrompere della voce dei fenomeni. E la voce della poesia deve essere naturale come lo è quella della realtà. La parola poetica non può essere mitica, diversa da quella della quotidianità: prima deve scendere anche lei nella sfera angosciosa di Parmenide e poi potrà svolgere la propria funzione ermeneutica.

Il magma è il molteplice, il fluire dei fenomeni, la forza indistinta del procedere del mondo. Il poeta svolge il compito di cercare un senso, un punto fermo in questo magma:

È questa la foresta inestricabile
Dove cadono i semi, dove allignano
genti che cercano il sole, viluppi
ciechi prima di attingere la luce,
prima di giungere al vento repressi.
("Invocazione")

E la carica metaforizzante del tema equoreo, che al 1940 fino al 1949 ("Marina" in *Primizie del deserto*) raramente era stata utilizzata come elemento di condensazione dell'immaginario, fatta eccezione per una strofe di "Invocazione" (1948):

L'immagine di cui soffro è del mare
trepido che una forza lo costringe
tutto intero ed immobile e febbrile
sotto la sferza grigia che lo svara
in se stesso tra rive affascinante

riaffiora in tutta la sua capacità di sintesi iconico-verbale.

"Il mare rifiorito dal profondo" diventa un punto di riferimento del principio della incessante genesi su cui si regge il mondo, sottolineato dalla marca ossimorica "immobile e febbrile", che riecheggia, nel gioco tra variabile e invariabile, tra identità e diversità, l'atteggiamento montaliano:

Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo, che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso.

L'analogia stessa fra il mare e il magma dell'esistenza è talmente contratta da far esprimere al poeta in termini figurativi una sua profonda ansia morale, così come avviene anche in "Marina", dove

...le esistenze
fuori della letizia e del dolore
lottano alla marea presso gli approdi
o al largo che fiorisce e dice addio.

Il divenire è concepito dal poeta come forma intermedia tra essere e non essere. Sotto la spinta del reale anche il paesaggio si evolve e s'apre a nuove presenze, a nuove simbologie. Il mare diviene il simbolo prepotente dell'eterna legge della fissità nel movimento:

Soffri anche tu la vita nella vita,
la vita senza origine né termine,
la quiete o il movimento replicato
del mare grigio quando si protende
alle dune, ai pontili, agli abitati,
lotta coi moli e torna nel suo vaso.
("Brughiera")

Nella poesia "Né il tempo", inserita in *Primizie del deserto* (1952) l'immagine della Vergine è addirittura messa in correlazione con la visione e con il paesaggio:

Il tuo nome non so, forse è l'Acconsolata
o l'Apparita o un altro tra gli innumeri
di cui a lungo mi fu velato il senso.

Lo testimonia lo stesso Luzi:

È Maria, la Maria dei tabernacoli. È la presenza femminile pietosa misericordiosa e conscia. Forse io altero un po' il senso: in queste zone ci sono luoghi dedicati all'Apparita. Credevo allora fossero luoghi di apparizione, invece l'Apparita è la veduta, cioè il panorama. Comunque ci sta bene anche l'Apparita in quel verso.³

Calata nel fluire dei fenomeni, l'icona femminile anche quando mantiene una dimensione chimerica, di estrazione campaniana, si configura come scoperta concreta dell'alterità con la quale il poeta

³ M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 1435.

instaura un colloquio che di fatto è un confronto gnoseologico, visto che proprio a queste figure femminili di lucente rapinosità egli affida la speranza giovannea di far luce nelle tenebre dell'esistenza. Si veda ad esempio "Invocazione":

Scendi anche tu, rimani prigioniera
nella sfera angosciosa di Parmenide
immota sotto gli occhi della moira,
nel recinto di febbre dove il nascere
è spento e del perire non è traccia
[...]
Vieni, interpreta l'anima sconfitta
tra questo essere e questo non esistere,
vieni, libera il nostro grido, spazia,
ma ferisciti, sanguina anche tu.

in cui, come scrive la Dolfi,

basterà ricordare che da qui si va configurando quel *tu* dell'attesa religiosa che culminerà in *Onore del vero* e che qui si verifica anche, forse per l'ultima volta, quel trascorrere sempre possibile di divino ed umano, terrestre e imprendibile, di cui *Quaderno gotico*, ma anche tutta la poesia luziana giovanile, avevano offerto molteplici segni.⁴

Oppure si legga l'ultima parte di "Canto" in cui è ancora presente una invocazione ("T'invoco per la notte") ad una comunione nel nome della sofferenza, del momento agonico dell'esistere sottolineato dall'incedere del tempo:

Tu, adorata, che soffri come me,
di cui mi dà vertigine pensare
che il tempo, questo freddo
tra gli astri e sulle tempie e altro, contiene
la nascita, la malattia, la morte,
la presenza nel mio cielo e la perdita.

Comunque il processo di concretizzazione è confermato dal fatto che molte poesie si svolgono con un interlocutorio al femminile, come "Notizie a Giuseppina dopo tanti anni", "Visitando con E. il suo paese" (dove E. sta per Elena, la moglie, ed il suo paese è Ascoli Piceno), "Nella casa di N. compagna d'infanzia".

⁴ A. Dolfi, in M. Luzi e Mario Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, pp. 245-246.

E tuttavia la certezza giovanile del poeta comincia già ad incrinarsi, determinando sul piano linguistico-concettuale un intreccio tra significazione e metafora, tra univocità dei segni incisi nella testualità della storia e ambiguità degli stessi nel momento in cui, riscritti dal poeta, rinviano necessariamente ad altro, ad un momento successivo alla trascrizione. Ciò spiega perché, accanto alla esigenza di definire il mondo pronunciandolo ("Vuoi darmi un nome, chiamami l'angoscia, / chiamami la pazienza" ["Né tregua"]) c'è la consapevolezza della indecifrabilità della storia che appare al poeta solo per "segni, tracce, segnali, impronte, graffiti" (tale lemma attraversa tutta la poesia di Luzi, da *Avvento notturno* ritorna in *Un brindisi* per divenire parola chiave con "Graffito dell'eterna zarina", in *Al fuoco della controversia* (1978).

Ma fino a *Nel magma* (1963), la "fisica perfetta" di cui parla una nota autografa per *La barca* sembra garantire ancora una sua griglia interpretativa dei segni del reale tutti ricondotti al loro schema d'origine (il divino) assunto paolinianamente per *speculum et in imagine*.

Luzi rende dunque *onore* al *vero* con la sua poesia, densa di linfa esistenziale, di tempo, di spazio, di figure e di oggetti. *Onore del vero* (1957) è la conclusione più matura e perfetta dei motivi già individuati nelle *Primizie*. In questo testo, come ha scritto Giorgio Barberi Squarotti, "da un lato la poesia di Luzi trasferisce i dati fisici in nozioni di una vicenda metafisica: dall'altro si volge come meditazione su queste nozioni, prese di coscienza della vicenda, testimonianza su di essa".⁵

L'evento senza riferimento al trascendente è, per il giovane Luzi, privo di senso: "Perdo il segno di questo libro aperto / dei mesi, degli anni" ("Interno"), così come il pensiero è muto senza parola. Ma non manca per ora al poeta la fiducia in una sua funzione di trascrittore di eventi, interpretati grazie alle sue capacità di percepire la sintassi esistenziale in cui sono collocati.

In *Onore del vero* le sequenze dedicate al mare si infittiscono, con una variabilità semantica che va dall'immagine della *mareggiata* come trionfo del disordine a quella del *pescatore* di derivazione evangelica fino alla icona del mare come correlativo oggettivo del tempo storico, la pagina sulla quale si incidono gli eventi del reale che caratterizzano la vicissitudine di felicità e dolore. In "Onde" l'indolente divenire del mare delle "Primizie" acquista i toni dell'esistere, suggerendo una idea agonica anche della natura, una presenza del do-

⁵ Giorgio Barberi-Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, p. 93.

lore nella vita da cui può nascere la tensione religiosa alla preghiera. La poesia si apre con un deittico collocato in posizione forte, procede in una serialità dinamica tutta accentrata sui verbi (si torce, si svelle, s'innalza, manda un fremito, ricade, viene, volge in fuga, coniuga) e si conclude con una definizione dell'elemento naturale come segno di sofferenza:

Qui è la lotta con se stesso del mare
che nelle cale livide si torce,
si svelle dalla sua continuità,
s'innalza, manda un fremito e ricade.
Il mare, sai, mi associa al suo tormento,
il mare viene, volge in fuga, viene,
coniuga tempo e spazio in questa voce
che soffre e prega rotta alle scogliere.

“Sulla riva”, un testo composto nel 1952 ma collocato dopo “Onde” nella edizione Mondadori dell’*Opera poetica* di Luzi, presenta invece una struttura quasi anaforica delle due strofe, impostata sul gioco alterno tra natura ed umanità. Mentre la prima, in cui si individuano suggestioni ungarettiane (il lupo di mare) e evangeliche (la lucerna accesa), si apre con un andamento iniziale descrittivo che motiva l’insorgere dell’interrogativo ad un ‘tu’ indefinito, la seconda parte dalla metafora cronologica dell’esistenza come tempesta, come disordine, per tornare a descrivere frammenti di vita cadenzati dal tempo e dallo spazio:

I pontili deserti scavalcano le ondate,
anche il lupo di mare si fa cupo.
Che fai? Aggiungo olio alla lucerna,
tengo desta la stanza in cui mi trovo
all’oscuro di te e dei tuoi cari.

La brigata dispersa si raccoglie,
si conta dopo queste mareggiate.
Tu dove sei? Ti spero in qualche porto...
L’uomo del faro esce con la barca,
scruta, perlustra, va verso l’aperto.
Il tempo e il mare hanno di queste pause.

E intanto il processo di condensazione iconologica attraverso la figura femminile si conferma con immagini legate alla memoria della madre (“A mia madre dalla sua casa”) o a simbologie iconiche d’impronta cattolica come la profuga che “sale su lenta ed ammaina

/ cenci nell’aria infida / tesi tra palo e palo” (“Il campo dei profughi”) o a figure d’eroina come Margherita Dalmati, che ha lottato per l’indipendenza di Cipro contro gli inglesi ed a cui è dedicata la poesia “A Niki Z e alla sua patria”.

Nel magma segna un grande cambiamento gnoseologico e linguistico nella poesia di Luzi. L’opera è caratterizzata dalla forma della dinamica processuale, intesa come procedimento giudiziario a cui l’io si sottopone dantesca mente nel confronto con gli altri ma anche come cammino inesausto del pellegrino che ritrova nella collettività del tempo presente la finalità della ricerca teleologica. Il viaggio diventa emblema del cammino dalla fisica alla metafisica, dall’oscurità alla luce, rinnovando la finalità della *quête* medievale. Anche per questo la spazialità qui è definita da luoghi di passaggio, di aggregazione e diaspora, come *hall* d’albergo, *bureau*, caffè, cliniche:

e penso a me e ai miei compagni, al rotto
conversare con quelle anime in pena
di una vita che quaglia poco, al perdersi
del loro brulicame di pensieri in cerca di un polo.
 (“Ma dove”)

Proprio dalla lettura di questi versi si può dedurre che la poetica di Luzi si regge di fatto su una opposizione costitutiva epistemologica, individuata dalla coppia: frammento vs fondamento. Da una parte lo scriba-poeta testimonia della frantumazione della realtà sotto i colpi del flusso temporale, documenta le macerie che si accumulano nel procedere della storia; dall’altra è certo che questo processo poggia su di una base, uno zoccolo compatto, costituito da fondamenti invisibili (per citare ancora un’opera di Luzi).

Il poeta attraversa la storia, è immerso in essa per cercare di carpire “il giusto della vita” (così si intitola il volume che raccoglie le poesie di Luzi fino al 1960), il senso dell’essere “nell’opera del mondo”, titolo assegnato al secondo volume di *Tutte le poesie*, pubblicate da Garzanti nel 1979, consapevole comunque che l’essenza è inarrivabile.

Come lo scriba del mondo antico si limitava a registrare gli eventi ma talvolta poteva percepire, per capacità epifanica e profetica, i segni dell’eternità che vivono nella storia, così il poeta, fiducioso nella forza della parola, in cammino tra opacità e luminosità inattese, è in attesa della rivelazione, del *kerigma* che trasformi la precarietà dell’essere in eternità.

Nella *plaquette* l'icona femminile alterna momenti di concretizzazione a momenti di rarefazione. Da una parte talvolta appaiono fugaci immagini femminili che svolgono la funzione di presenze che sottopongono il poeta a serrati interrogatori su problemi etico-sociali; più spesso invece il femminile si epifanizza nella voce, una voce che tende a spiritualizzarsi, a presentarsi come voce della coscienza, come l'altro-io che parla solo dentro di noi ma che non ha la forza di diventare giudizio.

Nel 1965 viene pubblicato il volume *Dal fondo delle campagne*, che raccoglie testi coevi a *Nel magma* e che costituisce anche sul piano stilistico la fase di passaggio da una lirica del soggetto al poema corale. Qui l'iconografia femminile è spesso filtrata dal diaframma dell'immagine familiare e in particolare dalla madre morta che in vita come in morte rappresenta per Luzi il punto fisso di speranza e di paragone a cui il poeta può rivolgersi nel momento in cui l'angoscia del fluire del tempo è vinta dalla certezza di una eternità dove il cammino verso la verità è guidato dal contatto spirituale con i propri morti. Nella bellissima poesia "Il duro filamento" l'elemento memoriale:

la voce di colei che come serva fedele
chiamata si dispose alla partenza... ora che viene
di là dalla frontiera d'ombra e lacera
la coltre di fatica e d'abiezione

accentua il senso di continuità tra vita e morte ma nel contempo si trasforma in una tensione cristiana, nel raggiungimento di quella *caritas* a lungo cercata tra gli uomini murati nella crosta dell'indifferenza e dell'egoismo:

...Solo
la parola all'unisono di vivi
e morti, la vivente comunione
di tempo e eternità vale a recidere
il duro filamento d'elegia.

A partire da *Su fondamenti invisibili* (1971) il soggetto si sfalda, si trasforma da centralità indivisa in monitor che registra il cumulo di voci che in esso s'aggrumano e che spesso non hanno la possibilità di esprimersi. Luzi compie il cammino dall'individuo al molteplice nel tentativo di compenetrarsi il più profondamente, per usare un titolo di un suo componimento, "Nel corpo oscuro della metamorfosi". Di conseguenza cambiano i punti di riferimento della

sua poetica: non più "l'immobilità del mutamento" ma l'inesausto movimento del tutto, il ritmo di sistole e diastole che segna l'alternanza di vita e morte, la "creazione continua". Si fa così strada una idea della poesia che la critica ha definito 'agonica', intesa nel suo doppio valore semantico di lotta tra morte e vita, tra perdita e crescita e, nel contempo, presagio della fine, ultima resistenza vitale al prevalere del nulla.

In *Su fondamenti invisibili* dunque Luzi compie un viaggio più arduo e più interno rispetto a quello già avviato in *Nel magma*, verso le scaturigini dell'essere. C'è l'insistenza ossessiva delle domande ma questa volta non sono gli altri a porle. È lo stesso io del poeta a solleccitarle, come condizione preliminare del momento autoriflessivo. Rinunciando alla sua presunta potenzialità individuale, Luzi è consapevole che il poeta

è alla pari con tutto l'altro che vive e pensa e soffre quanto alla possibilità di cavare un senso della vicenda del mondo. È insomma un personaggio tra i tanti della commedia, anche se lui ha l'uso e il privilegio della parola.⁶

Ed è anche questa incapacità del soggetto a guardar chiaro dentro di sé a trasformare gli eventi esistenziali e naturali in segni, in "messaggio impercettibile, solo in parte decifrato dal senso". Il processo di conoscenza è iniziale e parziale e revoca in dubbio ogni proposta magico-consolatoria di un mondo letto dal poeta veggente "col segno che decifra tutti i segni all'interno / e fuori".

Come Agostino delle *Confessioni* "preso da un ardente desiderio di risolvere questo enigma tanto complicato (Cap. XXII), Luzi percepisce ora il mondo come "indecifrato enigma" ("Il pensiero fluttuante della felicità").

La presenza del lemma, per la prima volta nella poesia di Luzi, in *Su fondamenti invisibili*, con il suo peso teoretico, determina una revisione anche del ruolo di poeta. Egli non può fare altro, senza illudersi di bloccare, interpretandolo, il processo metamorfico, che registrarlo, rinunciando ad ogni aspirazione di conoscenza definitiva e definitiva. Diviene appunto uno scriba, lemma che fa da *pendant* ad enigma, ed anch'esso riscontrabile per la prima volta in questo testo. Diviene un trascrittore, un amanuense, nel senso biblico ed evangelico, in negativo, di colui che aspira, senza avve-

⁶ M. Luzi, Carlo Cassola, *Poesia e romanzo*, p. 52.

dersi dei limiti del tentativo, alla certezza della forma come illusoria componente di conoscenza, messa in crisi dall'avvento del Cristo, segno di contraddizione.

Egli si muove tra buio e luce, tra l'opaco della necessità e la chiarezza della verità, "finché una luce senza margini d'ombra / illumina l'oscurità del tempo" ("Il pensiero fluttuante della felicità"). In effetti lo schema concettuale è quello del contrasto supremo tra le tenebre e la luce, tra la vita e la morte. Uno schema che deriva sicuramente a Luzi dalla suggestione del Vangelo di Giovanni che dal prologo fino all'episodio della Resurrezione fa della dialettica luce/buio l'asse portante della sua scrittura. Fra l'altro è interessante osservare, in una prospettiva sintetica, che Luzi utilizza come citazione in epigrafe al componimento "Il gorgo di salute e malattia" in *Su fondamenti invisibili i Rig Veda* "portando alla luce ciò che vive, svegliando qualcuno che era morto" e che "Per il battesimo dei nostri frammenti" si apre con la frase di Giovanni "In lei la parola era la vita; e la vita era la luce degli uomini".

A questo punto il dramma dello scriba, impegnato ad annotare, a registrare su papiri e carte quanto è scritto nel mondo, è tutto nel rischio di non saper trattenere sulla pagina tutto ciò che per il semplice fatto di essere avvenuto possiede un senso da interpretare e da collocare nella più ampia prospettiva ermeneutica:

Proprio a questo, all'effimero,
al non registrato dallo scriba
in nessun libro del mondo,
nemmeno il suo, della regina di Berverly.
Eppure stato, stato indelebilmente.
("Il gorgo di salute e malattia")

Di conseguenza, anche l'icona femminile subisce un processo di disseminazione semantica e di compenetrazione psicologica. Teso nel suo viaggio dall'enigma al *kerigma*, Luzi non ha più bisogno di connotare somaticamente e d'identificare la figura femminile. L'icona del femminile si archetipizza e si arricchisce di una varia gamma di simboli. Diviene, volta volta, la creazione continua, l'acqua, il mistero, la madre terra, l'essenza matrice dell'universo, la poesia generatrice di senso. Lo stesso paesaggio, assunto per metafora e antropomorfizzato, diviene immagine, del cammino tutto a spirale che il poeta deve compiere per giungere almeno ad una settoriale verità e a testimoniarla ("La strada tortuosa che da Siena conduce all'Orcia"):

traverso il mare mosso
di crete dilavate
che mettono di marzo una peluria verde
è una strada fuori del tempo, una strada aperta
e punta con le sue giravolte al cuore dell'enigma.
("Nel corpo oscuro della metamorfosi", I)

Un decennio dopo le tracce di *discretum* registrate nel tempo e nel mare di "Sulla riva" si dilateranno fino a divenire la "rottura dei tempi" che, aldilà della connotazione stagionale, configura nel testo di "Per mare" un presagio dell'apocalisse. La nostalgia del totalmente altro si esprime in questo caso attraverso un rinvio al motivo dell'Eden perduto, della genesi preadamitica, della conoscenza per ardore. L'alterità è tutta interiorizzata e la voce del poeta è sdoppiata, quasi avesse individuato in se stesso un anti-me col quale colloquiare, un io che lo spinge a vedere gli eventi e ad interpretarli in modo diverso. Partendo da una condizione subliminale ("tra sonno e veglia, tra innocenza e colpa") Luzi vede nella comunità degli uomini i segni dell'*ecclesia*, della comunione evangelica, ed interpreta simbolicamente il viaggio per mare come metafora dei pericoli che l'uomo incontra lungo l'esistenza e dal quale è protetto dalla carità degli altri:

Nel più alto punto
Dove scienza è oblio d'ogni sapere
e certezza, mi dicono,
certezza irrefutabile venuto incontro

o nel tempo appeso a un filo
d'un riacquisto d'infanzia,
tra sonno e veglia, tra innocenza e colpa,

dove c'è e non c'è opera nostra voluta e scelta.

La salute della mente
è là dice una voce
con cui contendo da anni,
una voce che ora è di sirena.

Si naviga tra Sardegna e Corsica.
C'è un po' di mare
E la barca appruata scarricchia.
L'equipaggio dorme. Ma due
Vegliano nella mezzaluce della plancia.
È passato agosto. Siamo alla rottura dei tempi.

È una notte viva.
 Viva più di questa notte,
 viva tanto da serrarmi la gola è la muta confidenza
 di quelli che riposano
 sicuri in mano d'altri
 e di questi che non lasciano la manovra e il calcolo

mentre pregano per i loro uomini in mare
 da un punto oscuro della costa, mentre arriva
 dalla parte del Rodano qualche raffica.

La poesia si fa sempre più interrogante, dubbiosa, e la parola diviene intermittente, isolata nel silenzio della incapacità di significazione, recuperata per via interrogativa. *Al fuoco della controversia* (1978), *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), *Frase e incisi di un canto salutare* (1990) sono opere in cui prevale l'immagine di una civiltà disgregata e disgregante, costituita anche a livello gnoseologico e linguistico da frammenti, frasi (intese come discorso spezzato), incisi, che sottolineano l'enigmaticità del reale e la nostalgia della perduta armonia.

Luzi ha il coraggio e insieme l'umiltà di rinviare continuamente il giudizio etico sulla storia e in questa distanza egli trova alimento per la propria fede, proiettata sempre in un futuro che non potrà non essere provvidenziale, nutrita dall'utopia e dall'escatologia.

Il problema della parola acquista in *Al fuoco della controversia* una valenza macrostrutturale, ritmando con testi iterativi modulati da variazioni interrogative la tensione gnoseologica del poeta:

In che lingua, in che perso dialetto?
 quella vita, dico, quella sofferenza.
 Confonde,
 non decifra la scrittura,
 non riconosce l'evento,
 ha tutto parificato in uno sconcio farfugliamento
 del tempo e del vivente
 il custode smemorato
 [...]

In che lingua, in che perso dialetto?
 In che storia
 omessa dai libri, introvabile negli inserti?
 Pazzo lo scriba? O immemorabile la sofferenza?
 [...]

Scarso lo scriba? distratto? anchilosato nell'arto?
 vinto come all'ultimo suo ciascuna artista
 lui pure? o inenarrabile questo tempo?
 questo tempo non ha lingua, non ha argomento?

Egli riutilizza così in prospettiva metafisica una delle icone più frequenti nell'immaginario utopico, il cammino verso il sole, il trionfo della luce sulla notte e si sforza di cercare nell'esistenza i momenti pasquali, l'irrompere della luce profetica sugli eventi. Sembra evidente che il reticolato ermeneutico che passa attraverso l'enigma, la scrittura, i segni e lo scriba, conduca alla ricerca di un *telos* che dia motivazione e senso all'uso della parola, salvato dal poeta. Luzi riconosce alla poesia un valore in qualche modo carismatico, nel nonno appunto che attraverso la dilatazione dei significati ci avvicina al problema del fine, collegando esistenza ed essenza.

La conseguenza di questo atteggiamento gnoseologico è, sul piano stilistico, una poesia che si fa sempre più interrogante, dubbiosa, fatta appunto di *Frase e incisi di un canto salutare* (1990).

Spesso in quest'opera la domanda è collocata in apertura di testo, quasi ad aprire, con una forte volontà di conoscenza, l'enigmaticità del reale e insieme individuare l'accesso di qualche epifania. In "Frase nella luce nascente", IV, egli scrive "Incolmabile il vuoto, irriducibile l'assenza?": una tematica che ci riporta alla esperienza dell'*Avvento notturno*, ma con ben diversa prospettiva epistemologica. Attraverso la forza della interrogazione Luzi racconta il deserto della storia (immagine eliotiana già presente in tutta la sua opera poetica). Luzi ha il coraggio e insieme l'umiltà di rinviare continuamente il giudizio etico sulla storia e in questa *epoché* egli trova alimento per la propria fede, proiettata sempre in un futuro che non potrà non essere provvidenziale, nutrita dall'utopia e dall'escatologia.

In un continuo movimento di ascesa-discesa egli condensa tutto lo schema di riferimento evolutivo-ascensionale a cui egli s'attiene pensando, come Teilhard de Chardin, ad un mondo che nel suo procedere è destinato a ricongiungersi al suo principio.

Questo processo di essenzializzazione della parola poetica è evidente nella poesia *Vola alta parola* che ci riporta al tema mitico e biblico della poesia come ascensione, come cantico della salita, come anadiplosi, attraverso la quale il peso dell'umano lascia il posto al desiderio di leggerezza. Ma Luzi vuole che resti una traccia della sua dimensione umana.

Vola alta, parola, cresci in profondità,
 tocca nadir e zenith della tua significazione,
 giacché talvolta lo puoi -sogno che la cosa esclami
 nel buio della mente-
 però non separarti

da me, non arrivare,
ti prego, a quel celestiale appuntamento
da sola, senza il caldo di me
o almeno il mio ricordo, sii
luce, non disabitata trasparenza....

La cosa e la sua anima? o la mia e la sua sofferenza? Il cammino del poeta si svolge dalla constatazione dell'aridità del mondo alla scoperta della fecondità, dalle rocce di Meriba alle acque ristoratrici che Mosè fa sgorgare dal monte.

La natura e la donna divengono i simboli dell'armonia del mondo: nella natura si registra il continuo ritorno della vita sulla morte; nella donna è insito il concetto di fecondità, di eterna, ritornante speranza. Si guardi all'occorrenza del lemma *grembo* in tutto il "Viaggio" e alle sue connessioni col tema del tempo:

Notturna la sua anima s'allarma.
Dove, in che vita? È tempo
quello. Tempo ancora
e non eternità
quel fuoco
d'acqua e luce
dentro lo scorticato fiume.
Perché ferma alla riva?
perché? quasi le neghi
una gomena l'abbrivo,
la legni al palo la proda.
Non si scioglie da lei
il suo passato, non prende
ala la sua liberazione—
è questo il suo spavento.
L'avvolge invece
un misterioso grembo.
Il tempo ricordato
e quello dimenticato
e l'altro mai vissuto
da lei, eppure stato
le si stringono ai fianchi,
le scendono parimente ai sensi,
le si fondono in unità.
Eterno è il tempo.
È tempo l'eternità —le annunciano
I suoi angeli.⁷

⁷ M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 985.

Attraverso la donna l'oscurità diviene annuncio di luce eterna.

Anche Simone Martini è uno scriba (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, 1994), un testimone. Compie però un viaggio di ritorno, una anabasi alla terra-madre, alla fonte. Accanto a lui *L'estudiant* (chierico vagante, naufrago e nel contempo cercatore, o alla maniera di Caproni cacciatore) si pone ancora una volta il problema della nominazione, pronto a riconoscerla nel grande grembo della natura:

Natura, lei
sempre detta, nominata
dalle origini

timoroso di individuarla nel dolore dell'esistenza:

Chi? l'unico pensabile
a me dato
a me baluginato
che non nomino —non oso,
come nominarlo?—
è solo
e sempre il mio
io che si prolunga
con il suo patema,
temo —come nominarlo? Nomen...

L'accesso alla dimensione metafisica avviene per via immanente. Come Dante Luzi compie il suo cammino tra discesa e ascesa, parola e ineffabile, silenzio e verbo. Luzi assume la figura del grande pittore senese che compie il suo viaggio di ritorno dalla Francia alla terra-madre come modello del testimone, che, tra terra e cielo, riscopre l'armonia del mondo incarnata dalla natura e dalla donna: nella natura si registra il continuo ritorno della vita sulla morte; nella donna è insito il concetto di fecondità, di ritornante speranza. La deuteragonista a cui Luzi si rivolge intessendo la sua poesia di domande, isolate nel silenzio dell'incapacità di significazione, ha il carattere allocutorio di una 'lei' concretizzata o nella "signora della casa" o nella "donna del ricordo", nella "regina del viaggio", nella "regina del passato", nell' "eterna zarina", oppure, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, nella Sibilla o nel gioco di identità/alterità delle due Giovanni.

Anche il ricordo della madre morta, autobiograficamente nodo centrale della sofferenza umana di Luzi, è interiorizzato come riferimento escatologico:

"Sofferenze che vanno
che vengono e ti sporcano:
E intanto ti maturano, ti portano al punto..."
La voce sempre udita di donna
che fu di mia madre ed ora è sua, la voce
sacrificale che scioglie il nodo
amoroso e doloroso di ogni esistenza, si stacca
da qualche scambio di parole avuto
con molti intercalari, opaco nella caverna dell'anno
non in primavera, nei vapori della sua nascita.⁸

La *mulier* si spiritualizza, muta da esistenza ad essenza. Mi limito a qualche reperto: "Lei che è come il mutamento dell'anima"; "la parte bambina dell'anima". Ed allora come non pensare a Jung, quando in *Simboli della trasformazione*, scrive che "la prima portatrice dell'immagine dell'anima è la madre"⁹

Come ogni archetipo, anche quello della madre possiede una quantità pressoché infinita di aspetti [...] la madre e la nonna personali, la matrigna e la suocera, qualsiasi donna con cui esista un rapporto –la nutrice o la bambinaia, l'antenata e la Donna Bianca. In un senso più elevato, figurato: la dea, in particolare la madre di Dio, la vergine [...], Sophia [...]. In senso più lato: la Chiesa, l'università, la città, la patria, il cielo, la terra, il bosco, il mare e l'acqua stagnante, la materia, il mondo sotterraneo, la luna. In senso più stretto: i luoghi di nascita o di procreazione –il campo, il giardino, la roccia, la grotta, l'albero, la fonte, il pozzo profondo, il fonte battesimale.¹⁰

E la natura, nel suo dialettico rapporto con la storia dell'uomo, è il tema dominante di *Sotto specie umana* (1999). Nei versi attribuiti a Lorenzo Malagugini la poesia, come scrive lo stesso Luzi, ambisce "a un discorso che fosse voce della molteplicità (e simultaneità) del vivente e fosse dalla stessa condiviso".

Nel 2003 vengono pubblicate le *Poesie ritrovate*, inediti ora in possesso del Centro Studi "La barca" di Pienza, che costituiscono la stagione d'esordio di Luzi, precedente l'uscita del primo volume nel 1935, e mettono in luce i punti di partenza del lungo cammino percorso da Luzi nella poesia italiana contemporanea.

Sempre più orientati verso problematiche religiose e sociali sono i lavori degli ultimi anni, tra i quali *La Passione. Via Crucis* (1999)

⁸ *Ibid.*, pp. 381-382.

⁹ Carl G. Jung, *Simboli della trasformazione*, Opere, vol. X, p. 280.

¹⁰ C. G. Jung, *Gli aspetti psicologici della Madre*, Opere, vol. IX, tomo I, pp. 82-84.

composto in occasione della cerimonia della Via Crucis condotta da Papa Giovanni Paolo II. Il cammino degli uomini perpetua il cammino dell'Uomo, di Cristo, figlio di Dio fatto uomo e dagli uomini menato in croce. Nella *Via Crucis* c'è la sintesi sublime del rapporto tra umanità e divinità, tra destino di morte e promessa di salvezza:

Padre mio,
mi sono affezionato alla terra
quanto non avrei creduto.
È bella e terribile la terra.
Io ci sono nato quasi di nascosto,
ci sono cresciuto e fatto adulto
in un suo angolo quieto
tra gente povera, amabile e esecrabile.
Mi sono affezionato alle sue strade,
mi sono divenuti cari i poggi e gli uliveti,
le vigne, perfino i deserti.
È solo una stazione per il figlio Tuo la terra
ma ora mi addolora lasciarla
e perfino questi uomini e le loro occupazioni,
le loro case e i loro ricoveri
mi dà pena doverli abbandonare.
Il cuore umano è pieno di contraddizioni
ma neppure un istante mi sono allontanato da te.
Ti ho portato perfino dove sembrava che non fossi
o avessi dimenticato di essere stato.

Bibliografia

- BARBERI-SQUAROTTI, Giorgio, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*. Milano, Mursia, 1961.
JUNG, Carl G., *Opere*. Torino, Bollati Boringhieri, 1970.
LUZI, Mario, *L'inferno e il limbo*. Milano, Il Saggiatore, 1964.
LUZI, Mario, Carlo CASSOLA, *Poesia e romanzo*. Milano, Rizzoli, 1973.
LUZI, Mario, Mario SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*. Firenze, Nardi, 1993.
LUZI, Mario, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino. Milano, Mondadori, 1998.

Lecture critiche su Mario Luzi

- FONTANA, Giovanni, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*. Lecce, Manni, 2002

- LUZI, Alfredo, *La vicissitudine sospesa*. Firenze, Vallecchi, 1968.
 MARCHI, Marco, *Mario Luzi*. Milano, Mursia, 1998.
 MARIANI, Gaetano, *Il lungo viaggio verso la luce. Itinerario poetico di Mario Luzi*. Padova, Liviana, 1982.
 PANICALI, Anna, *Saggio su Mario Luzi*. Milano, Garzanti, 1987.
 PAUTASSO, Sergio, *Storia di una poesia*. Milano, Rizzoli, 1981.
 QUIRICONI, Giancarlo, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*. Bologna, Cappelli, 1982.
 RIZZOLI, Luisa, Giorgio MORELLI, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*. Milano, Mursia, 1992.
 SCARPATI, Claudio, *Mario Luzi*. Milano, Mursia, 1970.
 VERDINO, Stefano, a cura di, *Mario Luzi cantore della luce*. Assisi, La Cittadella, 2003.

Erosione e coscienza linguistica negli italiani residenti in Messico

FRANCA BIZZONI

Universidad Nacional Autónoma de México

Negli ultimi vent'anni, come sappiamo, la commutazione fra due o più codici in una stessa comunità di parlanti e l'erosione¹ e successiva perdita della L1 in contesti di emigrazione hanno costituito uno dei temi di maggior interesse nell'ambito della ricerca sulle lingue in contatto.

Per quanto riguarda l'italiano parlato in contesti di contatto in differenti paesi europei e d'oltre oceano, sono state oggetto di indagine specialmente le seconde e terze generazioni di immigrati, in modo particolare le comunità che vivono in paesi anglofoni o nell'area di lingua tedesca.

In Messico le ricerche si sono incentrate sul lessico delle varietà di italiano parlato specialmente nelle zone di Veracruz e Puebla, dove si sono insediati i primi emigranti italiani nel 1881-82.² Negli ultimi anni, la Dra. Anna De Fina e chi questo scrive abbiamo studiato il parlato degli italiani di prima generazione residenti nella zona metropolitana di Città del Messico, analizzando sia l'alternanza, sia alcuni fenomeni di erosione incipiente, tanto relativamente alle categorie grammaticali, quanto al valore conversazionale dei due processi. Attualmente continuo da sola questa linea di ricerca.

In questo studio mi propongo di presentare alcuni risultati di questi studi, basati su due corpora di dati raccolti in 19 ore di con-

¹ Esistono varie definizioni di "erosione": Lynne Hansen ("Language attrition: the fate of the start", p. 61) la definisce "the gradual forgetting of a language by individual attriters, persons who are experiencing attrition" [la dimenticanza graduale di una lingua da parte di individui che provano l'erosione]; Stefania Scaglione in *Attrition: mutamenti sociolinguistici nel lucchese di San Francisco*, p. 34, la considera "il complesso delle riduzioni [...] strutturali, cui una lingua [...] risulta soggetta in una situazione di contatto asimmetrico con un'altra lingua." In questo lavoro assumo la distinzione proposta da de Bot e Weltens ("Foreign Language Attrition"): *shift* denota la perdita di abilità linguistiche da una generazione all'altra, e *attrition* (erosione) si riferisce alla riduzione graduale e alla perdita di queste abilità negli individui.

² Cfr. Giovanni Meo Zilio, "Lingue in contatto: interferenze fra veneto e spagnolo in Messico"; Patrizia Romani, *Conservación del idioma en una comunidad italo-mexicana*; Carolyn MacKay, *Il dialetto veneto di Segusino e Chipilo*.

versazioni spontanee e 34 interviste a italiani di prima generazione residenti in Messico.

Le interazioni del primo corpus sono state registrate con un apparecchio occulto in occasione di conversazioni informali e di riunioni di lavoro presso il Centro di lingue di questa Università. I soggetti sono 15 professori di italiano con un minimo di 6 anni di soggiorno in Messico; i temi variano dai problemi di lavoro e inerenti alle ricerche in corso nel dipartimento, a questioni di tipo personale, a commenti vari.

Le interviste guidate riunite nel secondo corpus sono state condotte dalla sottoscritta in italiano, con 23 uomini e 11 donne, di età variabile da poco più di trenta agli ottantasette anni, e con un periodo di residenza nel paese che va dall'anno e mezzo a più di 50 anni. La durata media di ogni intervista è stata di circa 15 minuti. I temi riguardano l'esperienza in Messico, i motivi dell'emigrazione, le abitudini di uso delle due lingue, tanto in famiglia quanto nelle relazioni sociali, il grado di contatto con l'italiano parlato e scritto, anche in relazione all'identificazione linguistica e culturale. La L1 in tutte le occorrenze è l'italiano, e la L2 lo spagnolo nella varietà messicana. In entrambi i corpora l'italiano rappresenta quindi il codice ratificato.

Le caratteristiche demo-sociali dei soggetti di entrambi i corpora coincidono con quelle della maggior parte degli italiani residenti in Messico, sia per quanto riguarda il grado di istruzione, che va dalla scuola media alla laurea e a studi di *master* e dottorato, che per la posizione socio-economica in prevalenza medio-alta, a conferma della specificità dell'emigrazione italiana in Messico rispetto ad altre zone d'America. La maggior parte dei soggetti infatti si è trasferita in questo paese per propria scelta.³

Dall'alternanza all'erosione

Passando ora all'analisi, mi centrerò prima sulle occorrenze di alternanza e in un secondo momento sullo studio dell'erosione, ipotizzando l'esistenza fra i due fenomeni di un *continuum* che considera l'alternanza un fattore facilitatore dell'erosione e della eventuale perdita della L1, pur considerando le differenze fra questi processi.

³ Vedi in questo volume l'articolo di Manuela Derosas.

L'alternanza, infatti, è vista in genere come una selezione cosciente, anche se non sempre tale, da parte del parlante, il quale la sceglie come una strategia discorsiva propria in relazione all'interlocutore, al tema e in generale all'evento comunicativo, controllando le proprie possibilità espressive e mantenendo l'autonomia dei sistemi linguistici usati. L'alternanza compie quindi anche una funzione simbolica e può assumere a volte un valore metaforico. Nei miei *corpora* è documentata in modo molto più evidente nelle conversazioni libere che nelle interviste, per il forte monitoraggio che i soggetti esercitano sulla loro produzione al momento della registrazione. I seguenti sono alcuni esempi di alternanza:

Intanto deve sapere qual è il **código**, no? in cui si sta parlando
Io, guarda, non l'ho **aguantado** [...] quella lezione là s'è messa...
non hanno **librero**, io sono già andata in quello di N. ha due
archiveros...
...sappiamo già questo **equipo** che bene o male siamo tutti di-
sposti
...sa dov'è il **cubículo**
...ha studiato sei semestri **quién sabe dónde**

L'erosione, invece, spesso è involontaria e pertanto nella maggior parte dei casi non è percepita dal parlante, come possiamo vedere ad esempio da questi frammenti di un testo scritto:

Nonostante in questi ultimi anni il nostro sforzo sia stato diretto ad un miglioramento del corpo docente, penso ad esempio ai numerosi corsi di **attualizzazione** [...] La formazione di un comitato accademico che abbia come finalità quella di aiutare ed **assessorare** [i docenti]

... possono aiutare ai maestri ...

Per dimostrare questo punto, cioè l'involontarietà dell'erosione dovuta probabilmente a una coscienza linguistica di basso profilo nei parlanti, ho preparato una prova di giudizi di grammaticalità da somministrare ai soggetti intervistati, che mostrerò più avanti.

Un'altra differenza fra i due processi, secondo molti studiosi, sarebbe che mentre l'alternanza richiede un alto grado di competenza in entrambi i codici linguistici a contatto, l'erosione si presenta quando i parlanti hanno perduto o non hanno acquisito un buon dominio della L1, e quindi è più frequente nelle seconde generazioni e seguenti, a causa del contatto ormai insufficiente con la lingua

d'origine, e naturalmente anche come conseguenza dell'ambito di uso più ampio della L2.⁴

La possibilità di un *continuum* dall'alternanza di codice all'erosione, passando attraverso una fase di costruzione di enunciati mistilingui, viene ipotizzata a partire dalla presenza, nei miei dati, di occorrenze di costituenti misti, nei quali si alterna solo una parte dell'elemento, come nella prima frase in cui si unisce una desinenza verbale in italiano a una radice lessicale in spagnolo, e nella seconda in cui l'unione è fra un verbo spagnolo e un pronome in italiano:

hanno fatto sì che la mia permanenza si *prolongasse* [prolungasse]
forse non vale la pena *enmicarli* meglio metterli... [plastificarli]

Altro esempio di mescolanza è il seguente, dove il lessema base, l'aggettivo *balordo*, è in italiano e il suffisso di derivazione *-ito* in spagnolo:

in uno sciopero s'è persa, uno sciopero un po' *balordito*

In altri casi, come nei seguenti, l'operazione sembra essere più complessa: apparentemente tanto i morfemi derivazionali *-zione* e *-mento* quanto i sostantivi deverbali da *adattare* e *conoscere* rispettivamente, provengono dalla L1. Tuttavia i morfemi derivazionali italiani per questi due verbi sono *-mento* per *adattare* e *-enza* per *conoscere*, per cui si può supporre che l'operazione di mescolanza tra i lessemi base dell'italiano e i suffissi dello spagnolo si sia realizzata mediante un processo di assimilazione di questi ultimi alla norma morfo-fonologica della L1:

dal punto di vista di *adattamento*
ho qualche *conoscimento* tecnico

Un tipo analogo di assimilazione si presenta nel seguente esempio:

Nei *super* c'erano dei moduli dove si poteva pagare la *tenencia*
l'imposto predial

Qui *tenencia* è un sostantivo commutato dallo spagnolo, mentre nel segmento *l'imposto predial* il nucleo del sintagma è un sostantivo che non appartiene a nessuna delle due lingue in contatto, né si può

⁴ Cfr. Almeida Toribio, "Code-switching and minority language attrition", p. 175.

considerare un costituente misto, visto che non è possibile riconoscere quale parte è in una lingua, e quale, per esempio l'inflessione di genere o numero, nell'altra. L'aggettivo *predial* però viene inserito in spagnolo. Questo caso si potrebbe spiegare come un "errore di produzione", supponendo che il parlante nel suo repertorio lessicale in un primo momento abbia selezionato *imposta* preceduto dal suo determinante *l'*, invece del termine corrispondente spagnolo *impuesto*. A un certo punto del processo di produzione, però, l'organizzazione morfo-fonologica di *imposta* sembra essere scivolata verso quella di *impuesto*, probabilmente a causa della contiguità con *predial*, dando origine appunto al sintagma analizzato.

Carol Myers-Scotton,⁵ nel suo articolo del 1998 sull'ipotesi del capovolgimento del ruolo delle lingue a contatto, suggerisce che quando una lingua L1 in contatto con un'altra L2 presenta cambiamenti strutturali, per esempio assume dalla L2 inflessioni e parole funzionali nella costruzione degli enunciati, è in atto un capovolgimento nei rapporti fra le due lingue. L'autrice sostiene che un insieme di fattori socio-politici e la pratica continua dell'alternanza favoriscono il processo lento e costante di inversione dei ruoli delle due lingue interessate fino alla creazione di una lingua composita, formata da strutture procedenti da entrambe le lingue coinvolte. Il risultato finale sarebbe la cancellazione della primitiva lingua nativa negli scambi comunicativi.

La teoria del capovolgimento o rovesciamento linguistico, sostiene Myers-Scotton, è valida sia per le comunità linguistiche che per i singoli individui. In questi ultimi l'equilibrio fra la lingua nativa e quella locale può alterarsi per motivi più personali, quali l'emigrazione. Tuttavia, è possibile che a un certo punto il processo si blocchi, raggiungendo uno stadio di fossilizzazione, in cui si crea una nuova varietà che mantiene l'antica lingua nativa come strumento di comunicazione del gruppo sociale o dell'individuo, però con presenza di ibridismi, come quelli descritti sopra.

Applicazione ai dati dell'ipotesi del rovesciamento

Applicando l'ipotesi del rovesciamento della lingua nativa, in questo caso l'italiano, a favore della L2, cioè lo spagnolo, alle occor-

⁵ C. Myers-Scotton, "A Way to Dusty Death: the Matrix Language turnover Hypothesis", p. 289.

renze di erosione attestate nei corpora analizzati, si è potuto constatare che l'italiano a contatto con lo spagnolo si mantiene ancora solidamente nella maggior parte delle interazioni studiate. La sostituzione, quando si presenta, è sporadica e individuale, quindi in una fase ancora embrionale. Indubbiamente nel parlato degli italiani residenti in Messico si riscontrano casi di modifiche causate dalla continua azione erosiva dello spagnolo, come nell'esempio già visto sopra, tanto a livello della struttura predicato-argomento quanto negli insiemi dei tratti semantici e pragmatici o nella realizzazione morfologica, tuttavia non sembra che possano considerarsi indizio di uno "spiazzamento" dell'italiano.

Tra le forme erose sono numerosi i casi di *estensione di significato*⁶ tipo *classe* invece di "lezione", *passare per* "succedere", *scuola* per "facoltà", *tappa* invece di "periodo", *tavole* per "sessioni di un congresso", ecc. o di calco, come **m'ha lasciato tutto il pacchetto**, con il significato di "ha lasciato tutto sulle mie spalle", oppure **avevo nove anni in Messico**, per dire "ero in Messico da nove anni", e via dicendo.

Uno dei fenomeni più importanti attestato in vari scambi linguistici riguarda un aspetto della struttura predicato-argomento: l'ordine delle parole. Si tratta di occorrenze in cui appaiono gli avverbi *sempre* e *già*:

e sempre ho cercato di presentare
quando vado in Italia **sempre compro** libri e me li porto
quando sono venuto in Messico **già ho lasciato** tutto
tutti gli italiani che **già si trovavano** in Messico
però **già non voleva** lavorare
già non mi occupo
già non sono più ritornato

Sappiamo che gli avverbi di tempo quantificato o di frequenza indefinita, come *sempre* e *già*, spesso accompagnano come complemento il verbo, pur non essendo elementi obbligatori della sua struttura argomentativa e occupano generalmente la posizione post-verbale o post-ausiliare.⁷ La posizione preverbale dei due avverbi è poco frequente, e nelle occorrenze citate potrebbe considerarsi marcata pragmaticamente, dal momento che si avverte una certa preminenza del-

⁶ La terminologia è di Herbert W. Seliger, Robert Vago eds., *First language attrition*.

⁷ Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, *Grande grammatica di consultazione*, pp. 378-379.

l'avverbio, un particolare rilievo intenzionale nell'enunciato, peraltro non rilevabile nell'intonazione dei soggetti interessati. La posizione preverbale di *sempre* e *già* non appare pertanto come segnale di una funzione discorsiva particolare, o di una strategia comunicativa dei parlanti, per cui si può dedurre che si tratti di una generalizzazione della struttura dello spagnolo del Messico, che preferisce normalmente la posizione preverbale degli avverbi di tempo quando questi accompagnano il verbo, come in *sempre hace lo mismo*, *sempre llega tarde*, *ya no lo vuelvo a decir*.

In particolare per quanto riguarda *già*, negli enunciati positivi il calco dallo spagnolo nella collocazione di questo avverbio potrebbe spiegarsi come dovuta alla sua naturale debolezza, dal momento che da solo *già* non colloca l'evento in un momento preciso del tempo, ma soltanto ne indica l'anticipo temporale e rinforza il valore della forma verbale.⁸ Infatti la sua eliminazione non cambierebbe il significato fondamentale dell'enunciato, lo renderebbe soltanto più debole. Negli enunciati negativi citati il *già* preverbale si appoggia spesso all'avverbio *più*, a conferma della mancanza di una forte valenza specifica, che favorirebbe l'assunzione dell'ordine dei morfemi dello spagnolo.

Altre occorrenze di erosione nella struttura predicato-argomento sono documentate nel sistema delle preposizioni, particolarmente suscettibile a tali processi, data la loro polisemia. Nei miei dati la preposizione *di* con funzione subordinante è risultata la più colpita, probabilmente perché copre un ampio spettro di relazioni e dunque ha poco peso informativo. Negli enunciati seguenti, viene cancellata nella catena di morfemi della realizzazione superficiale o viene sostituita da quella richiesta dal verbo spagnolo corrispondente:

mi ha presentato **mi ha consigliato venire** [di venire]
beh io **speravo avere** [di avere] l'opportunità
Pensavo fare [di fare] un brano [...] e **penso anche fare** [di fare] un tema
in una situazione in cui non era **il caso usarla** [di usarla]
si era rifiutato a operarlo [di operarlo]

Sono presenti nei due corpora, sia nelle conversazioni che nelle interviste, anche altre preposizioni subordinanti che vengono sostituite o scambiate nello stesso modo, ma in misura molto meno frequente. Esempio:

⁸ *Dizionario italiano Sabatini-Coletti (disc)*.

più o meno c'abbiamo **molto che dire** [da dire] no e parlare agli altri

Un altro effetto sulla struttura predicato-argomento dell'italiano, anch'esso frutto della generalizzazione di regole tipiche dello spagnolo, si nota nella costruzione *verbo + oggetto diretto*. La restrizione sintattica dello spagnolo, che richiede la preposizione *a* con oggetto animato, viene applicata con una certa frequenza all'italiano parlato in Messico, anche quando è assente la dislocazione a sinistra o a destra, che potrebbe riflettere una scelta pragmatica individuale. E non è da attribuirsi a un sostrato dialettale, dato che è documentata in vari soggetti, provenienti da praticamente tutte le regioni d'Italia. Esempi di questo fenomeno sono i seguenti:

ho conosciuto **a** mia moglie
 ho sempre aiutato **a** qualcuno
 ho conosciuto *con* [da] lei **al** [il] fondatore

Proprio su questi aspetti (ordine degli averbi e uso di alcune preposizioni) ho elaborato la prova di giudizi di grammaticalità, di cui presento una parte. È ancora nella fase di pre-test perché le risposte ottenute da parlanti nativi residenti in Italia sono state variate, probabilmente a causa delle istruzioni, non del tutto chiare. In una prima batteria le istruzioni chiedono di indicare la forma che *ti sembra più naturale* e di eventualmente spiegare la differenza di significato fra le frasi di ciascuna coppia; nella seconda batteria si chiede di indicare il grado di accettabilità di ogni frase secondo una scala da 1 a 5. Entrambe le prove però non sono ancora del tutto soddisfacenti (vedi Allegato).

Conclusioni

Concludendo, non sembra possibile escludere completamente che, nel percorso verso la perdita, l'erosione sia una fase successiva all'alternanza. Questo non implica necessariamente che un soggetto bilingue che presenti un alto indice di alternanza sia, per questo solo indicatore, maggiormente suscettibile all'erosione. D'altra parte la ricerca conferma che non è del tutto chiaro in che momento della storia linguistica di un parlante comincino ad apparire evidenti indizi di erosione della L1. Nei documenti analizzati risultano infatti

forme di erosione in soggetti di recente immigrazione, e allo stesso tempo si riscontra un'incidenza molto bassa di questo processo in parlanti che vivono da più di trent'anni in Messico.

Inoltre, almeno nei dati finora analizzati, il processo sembra essere notevolmente limitato e relativo soltanto ad alcune categorie tanto lessicali, come morfologiche e sintattiche. Infatti, come visto sopra, si riscontra una presenza considerevole di contaminazione soprattutto nella classe "sostantivo", peraltro non sorprendente data l'affinità tipologica delle due lingue, nonché nell'uso di alcune preposizioni, specialmente nella funzione subordinante, mentre l'assenza di erosione in altre aree, per esempio nelle strutture verbali di tempo e aspetto, può suggerire una significativa tendenza alla conservazione della norma morfosintattica dell'italiano ancora una buona vitalità di questa lingua nell'universo studiato.

ALLEGATO

Prova A - "già" negativo - 1

Istruzioni:

Per ogni coppia di frasi, quale ti sembra più naturale? Indicala con una crocetta. Noti qualche differenza di significato? Puoi spiegarla?

- 1a. La rivista che esisteva prima e adesso già non esiste
- 1b. Non esiste più la prova di quello che dici.
- 2a. Non poteva più camminare senza il bastone.
- 2b. Però già non voleva lavorare.
- 3a. Non lavoro più in negozio. Mi sono messo in pensione.
- 3b. Già non mi occupo del ristorante.
- 4a. Già non c'ho più la fabbrica.
- 4b. Non c'ho più tempo per risponderti adesso.
- 5a. Già non sono più ritornato a Milano.
- 5b. Da tempo non è più venuto all'università.
- 6a. In questa casa non c'è più nessuno.
- 6b. Adesso sembra che già non c'è.

Prova A - "già" negativo - 2

Istruzioni:

Indica il grado di accettabilità di ognuna delle seguenti frasi, secondo la seguente scala:

1 = completamente inaccettabile; 2 = quasi inaccettabile; 3 = possibilmente accettabile; 4 = quasi accettabile; 5 = completamente accettabile

- | | |
|--|-----------|
| 1. La rivista che esisteva prima e adesso già non esiste | 1 2 3 4 5 |
| 2. Non esiste più la prova di quello che dici. | 1 2 3 4 5 |
| 3. Non poteva più camminare senza il bastone. | 1 2 3 4 5 |
| 4. Però già non voleva lavorare. | 1 2 3 4 5 |
| 5. Già non mi occupo del ristorante. | 1 2 3 4 5 |
| 6. Già non c'ho più la fabbrica. | 1 2 3 4 5 |
| 7. Non c'ho più tempo per risponderti adesso. | 1 2 3 4 5 |
| 8. Già non sono più ritornato a Milano. | 1 2 3 4 5 |
| 9. Adesso sembra che già non c'è. | 1 2 3 4 5 |
| 10. In questa casa non c'è più nessuno. | 1 2 3 4 5 |
| 11. Non lavoro più in negozio. | 1 2 3 4 5 |
| 12. Da tempo non è più venuto all'università. | 1 2 3 4 5 |

Prova B - "già" positivo - 1

Istruzioni:

Di ogni coppia di frasi, quale ti sembra più naturale? Indicala con una crocetta. Noti qualche differenza di significato? Puoi spiegarla?

- 1a. Manuel si è già laureato.
- 1b. Già mi sono abituato a fare avanti e indietro.
- 2a. Già ho studiato un'altra scappata.
- 2b. Ormai mi hai rovinato la cena.
- 3a. Tutti gli italiani che già si trovavano in Messico.
- 3b. Tutti i bambini erano già in cortile.
- 4a. Quando Gianni è arrivato, ha già trovato tutto a posto.
- 4b. Mio figlio già ha iniziato a parlare italiano.
- 5a. Già ho lasciato tutto.
- 5b. Gli ha già venduto la macchina.
- 6a. Quando ha già accettato l'offerta
- 6b. Quando già ha cominciato a essere più grande
- 7a. Già è l'ora di partire.
- 7b. È già quasi l'alba.
- 8a. Gli esercizi scritti che io già gli preparo
- 8b. Una volta che c'hai già il permesso puoi lavorare
- 9a. Sono già tutti puliti.
- 9b. Mi telefona per dirmi già siamo pronti

10a. Perché lo stanno già mandando a un altro ufficio.

10b. Perché già lo stanno contrattando per un nuovo lavoro.

Prova B - "già" positivo - 2

Istruzioni:

Indica il grado di accettabilità di ognuna delle seguenti frasi, secondo la seguente scala. Noti qualche differenza di significato? Puoi spiegarla?

1 = completamente inaccettabile; 2 = quasi inaccettabile; 3 = possibilmente accettabile; 4 = quasi accettabile; 5 = completamente accettabile

- | | |
|--|-----------|
| 1. Manuel si è già laureato. | 1 2 3 4 5 |
| 2. Già mi sono abituato a fare avanti e indietro. | 1 2 3 4 5 |
| 3. Ormai mi hai rovinato la cena. | 1 2 3 4 5 |
| 4. Già ho studiato un'altra scappata. | 1 2 3 4 5 |
| 5. Tutti gli italiani che già si trovavano in Messico. | 1 2 3 4 5 |
| 6. Quando è arrivato, ha già trovato tutto fatto. | 1 2 3 4 5 |
| 7. Mio figlio già ha iniziato a parlare italiano. | 1 2 3 4 5 |
| 8. Tutti i bambini erano già in cortile. | 1 2 3 4 5 |
| 9. Già ho lasciato tutto. | 1 2 3 4 5 |
| 10. Gli ha già venduto la macchina. | 1 2 3 4 5 |
| 11. Ormai ha accettato l'offerta | 1 2 3 4 5 |
| 12. Quando già ha cominciato a essere più grande | 1 2 3 4 5 |
| 13. Dove vai? È già quasi notte. | 1 2 3 4 5 |
| 14. Io già gli preparo gli esercizi scritti. | 1 2 3 4 5 |
| 15. Già lo stanno contrattando per quel lavoro. | 1 2 3 4 5 |
| 16. Se c'hai già il permesso puoi lavorare. | 1 2 3 4 5 |
| 17. Già è l'ora di partire. | 1 2 3 4 5 |
| 18. Sono già tutti puliti. | 1 2 3 4 5 |
| 19. Mi telefona per dirmi già siamo pronti | 1 2 3 4 5 |
| 20. Lo stanno già mandando a un altro ufficio. | 1 2 3 4 5 |

Bibliografia

- DE BOT, Kees, Bert WELTENS, "Foreign Language Attrition", *Annual Review of Applied Linguistics* 15, 1995, pp. 151-164.
- HANSEN, Lynne, "Language attrition: the fate of the start", *Annual Review of Applied Linguistics*, 21, 2001, pp. 60-73.

- MACKAY, Carolyn J., *Il dialetto veneto di Segusino e Chipilo*. Treviso, Cassamarca/Utrim, 1993.
- MEO ZILIO, Giovanni, "Lingue in contatto: interferenze fra veneto e spagnolo in Messico", in Giovanni MEO ZILIO ed., *Presenza, lingua, cultura e tradizioni dei veneti nel mondo*, Parte I: *America Latina prime inchieste e documenti*. Venezia, Regione Veneto e Centro Interuniversitario di Studi Veneti, 1987.
- MYERS-SCOTTON, Carol, "A Way to Dusty Death: the Matrix Language turnover Hypothesis", in Lenore A. GRENOBLE, Lindsay J. WHALEY eds., *Endangered Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 289-316.
- RENZI, Lorenzo, Giampaolo SALVI, *Grande grammatica italiana di consultazione*. Bologna, Il Mulino, 1991.
- ROMANI, P., *Conservación del idioma en una comunidad italo-mexicana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- SABATINI, Francesco, Vittorio COLETTI, *Dizionario Italiano DISC*, Firenze, Giunti, 1997.
- SCAGLIONE, Stefania, *Attrition: mutamenti sociolinguistici nel lucchese di San Francisco*. Roma, Franco Angeli, 2000.
- SELIGER, Hebert W. & Robert M. VAGO eds., *First language attrition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- TORIBIO, Almeida J., "Code-switching and Minority Language Attrition", in R. P. Leow, C. Sanz eds., *Spanish Applied Linguistics at the Turn of the Millennium*. Sommerville, Cascadilla Press, 2000, pp. 174-193.

La alternancia de los auxiliares *essere* y *avere* en el italiano

PATRIZIA ROMANI

Universidad Autónoma del Estado de México

Introducción

Una innovación de las lenguas romances respecto al latín fue la creación de formas verbales perifrásticas que expresan la anterioridad. En la realización de estas perífrasis, conocidas como tiempos compuestos, concurren dos auxiliares derivados históricos de los verbos latinos *habere* o *esse*, seguidos por un participio. Las actuales variedades romances se subdividen en tres grupos, según que presenten la alternancia de los dos auxiliares temporales o recurran s o a uno. El italiano moderno posee dos auxiliares: *avere* (*Maria ha scritto una lettera*: María ha escrito una carta y *essere* (*Maria è arrivata* [lit. María es llegada]: María ha llegado; *Maria si è lavata* [lit. María se es lavada]: 'María se ha lavado'); como el italiano, se comporta el francés, el provenzal y el engadino, entre otros. Al contrario, el español de hoy utiliza un solo auxiliar, *haber* (*Maria ha escrito una carta*; *Maria ha llegado*; *Maria se ha lavado*), así como el rumano y el valón. Finalmente, en el corazon de la Romania el verbo *esse* ha avanzado y constituye el auxiliar único en algunas variedades de Italia central, como lo muestran los siguientes datos del dialecto de Terracina: *so candatə na canzóna* ([lit. soy cantado una canción] 'he cantado una canción'); *so jítə* ([lit. soy ido] 'he ido'); *mə so lavatə* ([lit. me soy lavado] 'me he lavado').¹

La alternancia de los auxiliares temporales en las lenguas romances tradicionalmente ha sido relacionada con la valencia del predicado y/o con su valor aspectual. Según el primer tipo de explicaciones, *habere* se asocia con la transitividad y *esse* con la intransitividad;² sin embargo, está ampliamente documentado que con los verbos intransitivos también *habere* es posible (it. *ha camminato* 'ha caminado'; fr. *il a toussé* 'él ha tosido'). En otros estudios la

¹ Edward F. Tuttle, "The Spread of ESSE as Auxiliary in Central Italo-Romance", *Medioevo Romanzo*, p. 267.

² Cf. Heinrich Lausberg, *Lingüística románica*, p. 322; Iorgu Iordan, Maria Manoliu, *Manual de Lingüística románica*, p. 324.

alternancia de los dos auxiliares ha sido considerada a la luz de una oposición de tipo aspectual; se plantea, por ejemplo, que los verbos que se encuentran contruidos con *esse* son los que denotan eventos que, al cumplirse, desembocan en un estado resultante, como *morir* y *nacer*.³ De esta forma, se llega a oponer en el sistema lingüístico la realización de la acción, expresada por medio de *habere*, y el estado resultante de ella, referido por medio de *esse*.⁴ Pero también en este caso los datos lingüísticos no respaldan una explicación basada en la Aktionsart; por ejemplo, en el italiano dos verbos estativos como *essere* ('ser/estar') y *avere* ('tener') eligen auxiliares distintos (*Paolo è stato qui* [lit. Pablo es estado aquí]: 'Pablo ha estado aquí'; *Paolo ha avuto paura*: 'Paolo ha tenido miedo').

Una contribución significativa a la explicación de la alternancia de *habere* y *esse* proviene de los estudios más recientes. La elección del auxiliar se ha asociado con la Hipótesis Inacusativa, lanzada por Perlmutter⁵ en el marco de la Gramática Relacional, y luego desarrollada en el modelo generativista de Rección y Ligamiento por varios autores, entre los cuales Burzio.⁶ Con base en ella se asume que los verbos intransitivos de las distintas lenguas del mundo se dividen en dos subclases, los inacusativos y los inergativos, con distintas propiedades sintácticas y semánticas. Sintácticamente, el sujeto de los verbos inacusativos se comporta como el objeto directo de los transitivos, debido a que se generan en la misma posición estructural, mientras que, por la misma razón, el sujeto de los verbos inergativos muestra un parecido con el sujeto de los transitivos. Las propiedades sintácticas de los verbos inacusativos son compartidas por otras construcciones como las pasivas,⁷ la cliticación con el partitivo *ne* ('de él/ella/ellos/ellas') en francés y en italiano,⁸ la construcción resultativa en inglés.⁹ También la elección del auxiliar temporal se considera relacionada con la pertenencia del verbo intransitivo a la

³ Cf. *ibid.*, p. 323; Émile Benveniste, "Estructura de las relaciones de auxiliariadad", en *Problemas de lingüística general*, p. 182.

⁴ Cf. Wilhelm Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, pp. 325-326; Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, p. 120; É. Benveniste, *op. cit.*, p. 183.

⁵ David Perlmutter, "Impersonal Passives and the Unaccusative Hypothesis", en *Proceedings of the Fourth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*.

⁶ Luigi Burzio, *Italian Syntax. A Government-Binding Approach*.

⁷ Cf. *id.*

⁸ Cf. *id.*

⁹ Cf. Beth Levin, Malka Rappaport, *Unaccusativity: At the Syntax-Semantics Interface*.

clase de los inergativos o a la de los inacusativos; por ejemplo, Burzio demuestra que en el italiano moderno los primeros eligen *avere* (*Gli invitati hanno telefonato*: 'los invitados han telefonado'), mientras que los segundos recurren a *essere* (*Gli invitati sono arrivati* [lit. los invitados son llegados]: 'los invitados han llegado').¹⁰

Sin embargo, atribuir la elección del auxiliar a las características idiosincráticas de los lexemas verbales es insuficiente; por ejemplo, esto no permite explicar fenómenos de alternancia entre *essere* y *avere* con el mismo verbo, como muestran los siguientes ejemplos con *saltare* ('saltar'), uno de los verbos -pocos, en realidad; unos cuantos más son *emigrare* ('emigrar'), *nafragare* ('nafragar'), *straripare* ('desbordar'), etc.— que pueden construirse con los dos auxiliares:

1. *Alcuni bambini sono saltati sul tavolo.*
[algunos niños son saltados sobre la mesa]
'Algunos niños han saltado hasta arriba de la mesa'.
2. *Alcuni bambini hanno saltato sul tavolo.*
'Algunos niños han saltado sobre la mesa'.

Tampoco permite capturar paralelismos importantes entre diferentes construcciones sintácticas del italiano, ya que *essere* es el auxiliar de los tiempos compuestos no sólo de los verbos inacusativos, sino también de todas las formas verbales pronominales y pasivas, de los verbos de ascenso y de los meteorológicos.

Ahora bien, una vez descartada la posibilidad de que la alternancia entre *essere* y *avere* en el italiano sea reducible a diferencias aspectuales o a los rasgos idiosincráticos de los lexemas verbales, supondremos en este trabajo que la elección del auxiliar depende de la estructura argumental y temática que caracteriza la representación lingüística de un evento determinado.¹¹ Examinaremos diferentes ti-

¹⁰ Para Burzio la elección del auxiliar depende de la posición del sujeto profundo: *essere* es seleccionado cuando el sujeto es un argumento interno, como sucede con los verbos inacusativos, y *avere* cuando el sujeto es un argumento externo, como en el caso de los verbos inergativos y transitivos. Los cambios recientes en la teoría sintáctica han rectificado esta interpretación de la base estructural de la inacusatividad; en particular, la hipótesis de Hilda Koopman y Dominique Sportiche ("The Position of Subjects *Lingua*"), ha llevado a la cancelación de la diferencia entre argumentos internos y externos, ya que todos se generarán en el interior del sintagma verbal. La distinción entre verbos inacusativos e inergativos dependerá, entonces, no del lugar estructural donde se generan los argumentos, sino del movimiento que éstos realizan a un determinado núcleo funcional de la estructura sintáctica.

¹¹ También Teun Hoekstra en *Transitivity. Grammatical Relations in Government-Binding Theory* explica la alternancia de los auxiliares con base en la red

pos de construcciones sintácticas, y buscaremos una generalización capaz de dar cuenta de los paralelismos en la elección del auxiliar temporal por parte de los tipos de predicados más importantes de la lengua italiana.

La teoría lingüística en la que nos basaremos para la formulación de las hipótesis y para el análisis de los datos es la Teoría Generativa, en su versión Rección y Ligamiento.

1. Los verbos que eligen el auxiliar *essere*

1.1. Los verbos inacusativos

En su análisis de los fenómenos de la sintaxis italiana, Burzio hace referencia a la Hipótesis Inacusativa relativa a la clasificación de los verbos intransitivos de las lenguas naturales en dos grupos básicos: los inacusativos y los inergativos.

No hay modo de prever cuáles verbos pertenecen a la clase de los inacusativos. Algunos de ellos representan los correspondientes intransitivos de verbos transitivos (*affondare* 'hundirse', *cominciare* 'empezar', *guarire* 'sanar'; su único argumento, que funciona como el sujeto gramatical, corresponde al objeto directo del verbo transitivo con el mismo significado léxico. Otros verbos inacusativos, como *andare* 'ir', *entrare* 'entrar' *morire* 'morir', no tienen ningún correspondiente en la clase de los transitivos. Suponemos que la inacusatividad no es previsible a partir de la semántica del predicado, y que varía de lengua a lengua.¹²

La inclusión de un verbo en la clase de los inacusativos es dictada, en italiano, por una serie de comportamientos sintácticos; uno de los más significativos es la pronominalización con el clítico partitivo *ne* ('de él/ella/ello/ellos/ellas') del núcleo del SN que funciona como

temática del predicado y asocia la elección del equivalente de *avere* con la asignación del papel temático al sujeto profundo. De la misma opinión es Bouchard en el caso del francés: "One way to further characterize this class of verbs is to state that in sentences with *être* no θ -role is assigned to the subject by the VP. Verbs with *être* as auxiliary would therefore be verbs, the VP of which does not assign a θ -role to the subject" (Denis Bouchard, "Having a Tense Time in Grammar", *Cahiers Linguistiques d'Ottawa*, p. 109).

¹² Para un enfoque semántico de la inacusatividad, cf., entre otros, D. Perlmutter, "Impersonal Passives and the Unaccusative Hypothesis", en *Proceedings of the Fourth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*; Antonella Sorace, "Gradients in auxiliary selection with intransitive verbs", *Language*; B. Levin, M. Rappaport, *Unaccusativity*.

sujeto gramatical. La pronominalización con el clítico *ne* es exclusiva de los argumentos que se generan en la posición del objeto directo profundo y que conservan esta posición posverbal en la Estructura-S, por lo que responde a ella el objeto directo de los verbos transitivos (*Molti studenti preparano due esami*: 'Muchos estudiantes preparan dos exámenes'; *Molti studenti ne preparano due* [lit. muchos estudiantes de ellos preparan dos]: 'Muchos estudiantes preparan dos de ellos'),¹³ así como el sujeto gramatical de los verbos pasivos (*Sono respinti vari studenti*: 'Son reprobados varios estudiantes'; *Ne sono respinti vari* [lit. de ellos son reprobados varios]: 'Son reprobados varios de ellos') y de los inacusativos (*Arrivano molti partecipanti*: 'Llegan muchos participantes'; *Ne arrivano molti* [lit. de ellos llegan muchos]: 'Llegan muchos de ellos').

Además de la pronominalización con el clítico partitivo *ne*, existen otras pruebas sintácticas que muestran que el sujeto de un verbo inacusativo se genera en la posición estructural del objeto directo. Por ejemplo, este SN puede ser modificado por un participio adjetival (*Gli unici bambini arrivati aspettano con impazienza* [lit. los únicos niños llegados esperan con impaciencia]: 'Los únicos niños que han llegado esperan con impaciencia') o por un participio absoluto (*Arrivati i bambini, cominciò lo spettacolo*: 'Llegados los niños, empezó el espectáculo'), es decir, por formas verbales que pueden predicarse sólo del objeto directo profundo del verbo del cual derivan morfológicamente.¹⁴

Los predicados inacusativos, entonces, se caracterizan por el hecho de que poseen un único argumento¹⁵ que se genera en la posición del objeto directo, y al cual el verbo asigna su único papel temático. Debido a que carecen estructuralmente de un sujeto profundo, y debido a que una oración necesita de un sujeto, el objeto directo profundo de estos verbos asume la función de sujeto superficial.

Todos los verbos inacusativos eligen *essere* como auxiliar de los tiempos compuestos:

¹³ Al contrario, no responde a ella el sujeto de los verbos transitivos, que se genera en otra posición estructural, como se verá en la sección 2.

¹⁴ Cf. Beth Levin y Malka Rappaport, "The Formation of Adjectival Passives", *Linguistic Inquiry*.

¹⁵ Este argumento es realizado con un SN o, tratándose de verbos como *accadere* ('acontecer') *bastare* ('bastar') *bisognare* ('hacer falta') *capitare* ('ocurrir'), *succedere* ('suceder'), etc., también con una cláusula subordinada, dando lugar a una construcción con un significado impersonal: *Successe che nessuno approvò la riforma*: 'Sucedió que nadie aprobó la reforma'.

3. *Sono arrivati molti partecipanti.*
[son llegados muchos participantes]
'Han llegado muchos participantes'.
4. *Il malato è migliorato notevolmente.*
[el enfermo es mejorado notablemente]
'El enfermo ha mejorado notablemente'
5. *I prezzi del petrolio sono caduti.*
[los precios del petróleo son caídos]
'Los precios del petróleo han caído'

1.2. Los verbos pronominales

Las formas verbales pronominales son aquellas que co-ocurren con un pronombre clítico.¹⁶ Existen dos tipos básicos de construcciones con una forma verbal pronominal: aquéllas que, como las reflexivas, implican la existencia de un agente correferencial con el único participante expresado, y aquéllas que tienen un valor impersonal. El primer grupo se caracteriza por la presencia de un pronombre reflexivo anafórico, que ejemplificaremos con el *si* 'se',¹⁷ mientras que en el segundo interviene un *si* 'se' no anafórico.

Cualquiera que sea su significado, las formas pronominales carecen todas de un sujeto profundo temático, según se verá a continuación.

1.2.1. Las construcciones con un pronombre anafórico

a) *Las construcciones reflexivas y recíprocas.* El *si* reflexivo y el *si* recíproco tienen la misma distribución, con la salvedad de que el recíproco, a diferencia del reflexivo, necesita de un contexto plural. Si éste se presenta, como en *I bambini si lavano* ('Los niños se lavan') o en *I bambini si parlano* ('Los niños se hablan'), es posible tanto la lectura reflexiva como la recíproca. Después de esta aclaración nos centraremos en las construcciones de significado reflexivo, por ejemplo:

¹⁶ El inventario de los pronombres clíticos del italiano es el siguiente:

| | 1ª Sing. | 2ª Sing. | 3ª Sing. | 1ª Plur. | 2ª Plur. | 3ª Plur. |
|-------------|-----------|-----------|---------------|-----------|-----------|--------------|
| Dativo | <i>mi</i> | <i>ti</i> | <i>gli/le</i> | <i>ci</i> | <i>vi</i> | <i>(gli)</i> |
| Acusativo | <i>mi</i> | <i>ti</i> | <i>lo/la</i> | <i>ci</i> | <i>vi</i> | <i>li/le</i> |
| Reflexivo | <i>mi</i> | <i>ti</i> | <i>si</i> | <i>ci</i> | <i>vi</i> | <i>si</i> |
| Impersonal: | <i>si</i> | | | | | |

Locativo: *ci/vi*; movimiento desde un lugar: *ne*.

Partitivo: *ne*.

¹⁷ Como a la tercera persona le corresponde un clítico reflexivo específico, *si* ('se'), que puede tener también un valor impersonal, nuestra ejemplificación de las formas verbales pronominales se restringirá a esta persona; sin embargo, el análisis de las construcciones con un significado reflexivo que presentaremos a continuación es válido para todas las personas.

6. *I partecipanti si registrano.*
'Los participantes se registran.'

El *si* reflexivo es una anáfora, es decir, no tiene una interpretación intrínsecamente definida sino que depende, para su contenido referencial, de un antecedente, que es necesariamente un sujeto gramatical.

Ahora bien, en el caso de las construcciones reflexivas, el argumento que funciona como el sujeto superficial y como el antecedente del *si* reflexivo se genera en la posición del objeto directo profundo. Prueba de esto es que puede ser modificado por un participio absoluto y por un participio adjetival:

7. a. *Registratisi alcuni partecipanti, ebbe inizio la riunione.*
[registrados-se algunos participantes, tuvo inicio la reunión]
'Después de haberse registrado algunos participantes, tuvo inicio la reunión'.
- b. *I partecipanti registratisi sono tutti stranieri.*
[los participantes registrados-se son todos extranjeros]
'Los participantes que se han registrado son todos extranjeros'.

Debido a que no existe ningún otro argumento y que el verbo que interviene en estas construcciones es transitivo, es decir, bivalente, supondremos que la presencia del pronombre reflexivo cancela el argumento que debería generarse en la posición del sujeto profundo y suspende la asignación del papel temático correspondiente. En otras palabras, el verbo que interviene en una construcción reflexiva tiene que poseer en su red argumental y temática tanto un sujeto profundo como un objeto directo; el primero es cancelado, y el segundo se mueve obligatoriamente a la posición del sujeto gramatical, donde constituye el antecedente del pronombre reflexivo.

Además de las construcciones con un significado reflexivo en el sentido tradicional del término, existen otras que comparten con las reflexivas la característica sintáctica de la coindización entre el clítico *si* y el sujeto superficial; sin embargo, a diferencia de aquéllas, no se forman siempre con predicados transitivos y pueden tener más de un participante.

Por ejemplo, una oración como *Si sorridono due bambini* ('Se sonríen dos niños') se forma con un verbo intransitivo. Si aplicamos las pruebas sintácticas que en el italiano permiten identificar al objeto directo profundo, descubrimos que el SN que funciona como el sujeto superficial no responde a ellas:

8. a. **Se ne sorridono due.*
[se de ellos sonrén dos]
b. **I bambini sorrिसisi sono buoni amici.*
[los niños sonreídos-se son buenos amigos]
c. **Sorrisisi i bambini, anche i genitori si salutarono.*
[sonreídos-se los niños, también los padres se saludaron]

Esto significa que el SN *due bambini* ('dos niños') no ocupa en la Estructura-P la posición del objeto directo del verbo. Tampoco se genera en la posición del sujeto profundo, debido a que la presencia del pronombre reflexivo cancela este argumento; entonces, tiene que generarse en la posición de un segundo objeto,¹⁸ interno al SV. Ahí recibe del predicado el papel temático correspondiente, y de ahí se mueve para funcionar como el sujeto superficial y el antecedente del *si* anafórico.

En otras construcciones reflexivas puede presentarse también un objeto directo, por ejemplo:

9. *Molti bambini si lavano le mani.*
'Muchos niños se lavan las manos.'

Al aplicar al SN con la función de sujeto gramatical las pruebas sintácticas usadas para identificar al objeto directo profundo, obtenemos en cada caso resultados agramaticales:

10. a. **Se ne lavano le mani molti.*
[se de ellos lavan las manos muchos]
b. **I bambini lavatisi le mani sono molti.*
[los niños lavados-se las manos son muchos]
c. **Lavatisi i bambini le mani, si sedettero a tavola.*
[lavados-se los niños las manos, se sentaron a [la] mesa]

La agramaticalidad de estos ejemplos indica que el argumento con la función de sujeto gramatical no se origina en la posición del objeto directo, posición ocupada por el segundo nominal de la construcción, *le mani* ('las manos'), que responde, de hecho, a la pronomin-

¹⁸ En una construcción sin el *si* reflexivo este argumento se realiza con un sintagma preposicional: *La maestra sorride ai bambini* ('La maestra sonrén a los niños') y, por esta razón, es denominado indirecto. Suponemos que se trata de un argumento interno al SV, un segundo objeto hermano de V', que recibe del predicado el papel temático que le corresponde. También suponemos que, como este segundo objeto no siempre se realiza, a un verbo puede asociarse más de un esquema de asignación de papeles temáticos sin que esto signifique un cambio de significado léxico (cf. B. Levin y M. Rappaport, *op. cit.*).

minalización con el clítico acusativo (*Molti bambini se le lavano*: 'Muchos niños se las lavan') y a la cliticización con el *ne* partitivo (*Molti bambini se ne lavano una* [lit. muchos niños se de ellas lavan una]: 'Muchos niños se lavan una de ellas').

El SN que asume la función de sujeto gramatical se genera, también en este caso, en la posición de un segundo objeto, donde recibe el papel temático que le corresponde, y de donde se mueve para ocupar la posición del sujeto superficial y constituir el antecedente del *si* anafórico.

b) *Las construcciones medias.* Pasemos ahora a considerar las construcciones conocidas con la denominación de 'medias', por ejemplo:

11. *Si aprono due porte.*
'Se abren dos puertas.'

Se trata de construcciones que se refieren a eventos espontáneos en cuya realización no interviene ningún agente o causa externos, y que poseen un único participante no agentivo en el cual se realiza el evento. El predicado es transitivo y el clítico *si* lleva a cabo la cancelación sintáctica del sujeto profundo del mismo modo en que lo hace en las construcciones reflexivas (y recíprocas); sin embargo, siendo inanimado el único participante referido del evento, no puede entenderse como el que realiza la acción que recae sobre sí mismo, y esto es lo que diferencia estas construcciones de las reflexivas. El evento representado lingüísticamente se realiza u ocurre en el único participante expresado, que puede ser entendido como paciente y causa al mismo tiempo.

En todas las construcciones medias el sujeto superficial presenta el comportamiento sintáctico típico de los objetos directos profundos, como lo muestran los siguientes datos:

12. a. *Se ne aprono due.*
[se de ellas abren dos]
'Se abren dos de ellas'.
b. *Le due porte apertesi non erano le principali.*
[las dos puertas abiertas-se no eran las principales]
'Las dos puertas que se abrieron no eran las principales'.
c. *Apertesi due porte, la folla si riversò nel teatro.*
[abiertas-se dos puertas, la muchedumbre se volcó en el teatro]
'Una vez abiertas las dos puertas, la muchedumbre se volcó en el teatro'.

c) *Los verbos pronominales inherentes*. Verbos como *accorgersi* ('darse cuenta'), *pentirsi* ('arrepentirse'), *suicidarsi* ('suicidarse'), entre otros, sólo existen en la versión pronominal y no tienen un correspondiente transitivo (**L'uomo suicidò la donna* [lit. el hombre suicidó a la mujer]). La estructura argumental y temática de estos verbos, llamados pronominales inherentes, comprende un único argumento que se genera en la posición del objeto directo profundo, donde recibe del verbo el papel temático correspondiente, y que funciona como el sujeto gramatical de la oración. En efecto, una vez más, este SN responde a las pruebas sintácticas de un objeto directo, es decir, posee un núcleo que puede ser pronominalizado con el *ne* partitivo, y admite la modificación por un participio adjetival, según los ejemplos a continuación:

13. a. *Si pentono molte persone.*
'Se arrepienten muchas personas.
- b. *Se ne pentono molte.*
[se de ellas arrepienten muchas]
'Se arrepienten muchas de ellas'.
- c. *Le persone pentitesi hanno poi confessato.*
[las personas arrepentidas-se han luego confesado]
'Las personas que se han arrepentido luego han confesado'.
- d. *Pentitesi le persone, fu possibile ottenere informazioni.*
[arrepentidas-se las personas, fue posible obtener informaciones]
'Una vez arrepentidas las personas, fue posible obtener informaciones'.

Al no existir un correspondiente verbo transitivo, el clítico *si*, una vez más, no opera ninguna suspensión del papel temático destinado al sujeto profundo; por este motivo los verbos pronominales inherentes se pueden entender como la versión lexicalizada ya sea de la cancelación sintáctica del sujeto profundo por un clítico reflexivo, ya sea de la forma pronominal de un predicado inacusativo.

Resumiendo, se consideraron tres grandes tipos de construcciones con un *si* anafórico: las reflexivas, las medias y aquellas con verbos pronominales inherentes, todas caracterizadas por la ausencia de un argumento que se genera en la posición del sujeto profundo, y cuyo sujeto superficial responde a las pruebas sintácticas de un objeto profundo, ya sea directo o un segundo objeto. Todas estas formas verbales pronominales eligen *essere* como auxiliar de los tiempos compuestos:

14. *I partecipanti si sono registrati.*
[los participantes se son registrados]
'Los participantes se han registrado'.
15. *Molti bambini si sono sorrisi.*
[muchos niños se son sonreídos]
'Muchos niños se han sonreído'.
16. *Alcuni bambini si sono lavati le mani.*
[algunos niños se son lavados las manos]
'Algunos niños se han lavado las manos'.
17. *Si sono aperte due porte.*
[se son abiertas dos puertas]
'Se han abierto dos puertas'.

1.2.2. Las construcciones con el *si* no anafórico

El clítico *si* puede presentarse también en construcciones que se caracterizan por un sentido impersonal. Estas construcciones del italiano pueden agruparse, con base en la naturaleza de su sujeto gramatical, en dos subgrupos: las impersonales sin un sujeto referencial y las impersonales con un sujeto referencial.

Las expresiones impersonales sin un sujeto referencial pueden formarse con un verbo intransitivo o transitivo:

18. *Si tossisce per il fumo.*
'Se tose por el humo'.
19. *Si affitta appartamenti.*
'Se renta departamentos'.

Como sucede en el caso del *si* reflexivo o medio, el *si* impersonal cancela al sujeto profundo del predicado y suspende la asignación del papel temático a esta posición. Esto resulta muy claro en un ejemplo como **La gente si tossisce per il fumo* [lit. la gente se tose por el humo] donde existe incompatibilidad entre el *si* impersonal y un argumento con la función de sujeto gramatical. La agramaticalidad de este ejemplo se explica por el hecho de que el sujeto no recibe ningún papel temático; no puede ser de otra forma ya que el verbo *tossire* ('toser') es intransitivo inergativo (ver nota 7) y, una vez cancelado sintácticamente el sujeto profundo por el *si* impersonal, carece de otro argumento capaz de aparecer en aquella posición.

Ahora bien, debido a que una oración necesita de un sujeto, un *pro* expletivo cumple con esta función, determinando una concordancia verbal por *default* en la tercera persona singular. El *pro* expletivo no puede constituir el antecedente del clítico *si* porque

carece de un contenido referencial, razón por la cual no se establece entre ellos ningún vínculo de coindización. En otras palabras, el *si* impersonal, a diferencia del *si* reflexivo, medio y de los verbos pronominales inherentes, no constituye una anáfora ya que no posee ningún antecedente que dicte su interpretación referencial.

Por lo que se refiere a la oración 19,¹⁹ donde interviene el verbo transitivo *affittare* ('rentar'), no se verifica el movimiento del objeto directo profundo; en efecto, este argumento funciona como objeto también en la Estructura-S, recibiendo del verbo que lo rige el caso acusativo, según lo revela la pronominalización con un clítico acusativo (*Li si affitta* [lit. los se renta] 'Se los renta'). La no promoción del objeto profundo hace que en la posición del sujeto superficial aparezca igualmente un *pro* expletivo no coindizado con el clítico *si*.

Pasemos ahora a analizar el segundo tipo de construcciones impersonales, aquellas caracterizadas por la presencia de una categoría con contenido referencial que asume la función de sujeto gramatical de la oración. Consideremos, por ejemplo, que el *si* impersonal puede co-ocurrir con un verbo inacusativo o con un verbo pasivo:

20. *Si parte domani.*
'Se sale mañana'.
21. *Si è invitati alla festa.*
[se es invitados a la fiesta]
'Se es invitado a la fiesta'.

Al no asignar los verbos inacusativos y pasivos un papel temático al sujeto profundo, el clítico *si* no lleva a cabo ninguna cancelación sintáctica de este argumento. Por otra parte, el *si* no puede suprimir complementos del verbo; supondremos, por lo tanto, que da lugar a la aparición de una categoría vacía en la posición estructural del único argumento del verbo, es decir, la del objeto directo profundo. Se trata de un *pro* arbitrario que, a falta de un sujeto profundo, asume la función de sujeto superficial. Al igual que en las construcciones impersonales con un *pro* expletivo, tampoco en este caso existe una coindización entre el *si* y el *pro* arbitrario que funciona como sujeto gramatical, razón por la cual éste no constituye el antecedente de aquél. Como ninguna terminación verbal específica para la persona indeterminada

¹⁹ Otros ejemplos del mismo tipo en L. Burzio, *op. cit.*, como: *Si leggerà volentieri alcuni articoli* ('Se leerá con gusto algunos artículos'), *Se ne leggerà alcuni* ([lit. se de ellos leerá algunos] 'Se leerá algunos de ellos').

está disponible en el paradigma de la flexión, la concordancia del verbo se realiza por *default* en la tercera persona singular.

Consideremos un último tipo de construcciones impersonales con un sujeto referencial:

22. *Si affittano molti appartamenti.*
'Se rentan muchos departamentos.'

Según lo indica la concordancia verbal, *molti appartamenti* ('muchos departamentos') funciona como el sujeto superficial de la oración; sin embargo, el núcleo de este SN se presta a la pronominalización con el *ne* partitivo (*Se ne affittano molti* [lit. se de ellos rentan muchos]: 'Se rentan muchos de ellos'), así como a la modificación por un participio adjetival (*Gli appartamenti affittati sono molti*: 'Los departamentos rentados son muchos') y un participio absoluto (*Affittati gli appartamenti, lasceranno la città*: 'Rentados los departamentos, dejarán la ciudad'). Esto significa que el sujeto gramatical se origina en la posición del objeto directo profundo.

Lo que dicta el valor impersonal de este tipo de construcciones es, una vez más, la falta de coindización entre el clítico *si* y el SN que asume la función de sujeto superficial, así que éste no puede constituir el antecedente de aquél.

En conclusión, el *si* impersonal aparece en dos tipos de construcciones sintácticas, aquellas sin un sujeto referencial y aquellas con un sujeto referencial, pero nunca establece un vínculo de coindización con la posición del sujeto superficial. En ningún caso la categoría que asume la función de sujeto gramatical, ya sea referencial o no referencial, constituye el antecedente para la interpretación del *si*. Todas las construcciones con un *si* impersonal recurren al auxiliar *essere* para formar los tiempos compuestos, como lo muestran estos datos:

23. *Si è tossito per il fumo.*
[se es tosido por el humo]
'Se ha tosido por el humo'.
24. *Si è affittato appartamenti.*
[se es rentado departamentos]
'Se ha rentado departamentos'.
25. *Si sono affittati appartamenti.*
[se son rentados departamentos]
'Se han rentado departamentos'.
26. *Si è partiti tutti insieme.*
[se es salidos todos juntos]
'Se ha salido todos juntos'.

27. *Si è stati invitati alla festa.*
[se es sidos invitados a la fiesta]
'Se ha sido invitado a la fiesta'.

1.3. Los verbos de ascenso

Algunos verbos, como *essere* ('ser/estar'), *risultare* ('resultar'), *sembrare* ('parecer'), etc., carecen de un papel temático destinado al sujeto profundo y toman un complemento oracional:

28. [*pro_{expl}*] *Sembra [che i concorrenti ballino bene].*
'Parece que los concursantes bailan bien'.

En una oración como ésta la función de sujeto superficial es asumida por un *pro* expletivo con el cual el verbo concuerda por *default*.

Sin embargo, la particularidad de estos verbos es que permiten al sujeto del predicado subordinado ascender afuera de los límites de la oración a la que pertenece para funcionar como el sujeto superficial del predicado superior. El movimiento es llamado 'ascenso' por la posición más alta que el argumento llega a ocupar en la estructura, y los verbos que lo hacen posible son conocidos como 'verbos de ascenso'. Obsérvese el siguiente ejemplo:

29. *I concorrenti sembrano [h_i ballare bene]*
'Los concursantes parecen bailar bien'.

Los verbos de ascenso eligen *essere* como auxiliar de los tiempos compuestos, independientemente de la presencia o no de un sujeto superficial derivado:

30. *I concorrenti sono sembrati ballare bene.*
[los concursantes son parecidos bailar bien]
'Los concursantes han parecido bailar bien'.
31. *È sembrato che i concorrenti ballassero bene.*
[es parecido que los concursantes bailaran bien]
'Ha parecido que los concursantes bailaron bien'.

Essere es también el auxiliar elegido en la formación de los tiempos compuestos pasivos, por la razón de que el verbo superior en la estructura de la pasiva analítica es el mismo *essere*, un verbo de ascenso que no asigna un papel temático al sujeto profundo:

32. *Le piante del giardino sono state potate.*
[las plantas del jardín son sidas podadas]
'Las plantas del jardín han sido podadas'.

1.4. Los verbos meteorológicos

La particularidad de los verbos meteorológicos (*albeggiare* 'amanecer', *nevicare* 'nevar', *piovere* 'llover', etc.) es que carecen de una red argumental y temática. Se presentan siempre como verbos con la posición del sujeto superficial ocupada por un *pro* expletivo, con el cual el verbo concuerda por *default* en la tercera persona singular. También estos verbos se construyen con *essere* en los tiempos compuestos:

33. *Finalmente è piovuto.*
[finalmente es llovido]
'Finalmente ha llovido.'

2. Los verbos que eligen el auxiliar *avere*

Los verbos que eligen *avere* son los transitivos y los intransitivos inergativos. En ambos casos el argumento con la función de sujeto gramatical no responde a las pruebas sintácticas consideradas hasta ahora. Por ejemplo, no puede ser pronominalizado por el clítico partitivo *ne*:

34. a. *Preparano due esami molti studenti.*
'Preparan dos exámenes muchos estudiantes'.
b. **Ne preparano due esami molti.*
[de ellos preparan dos exámenes muchos]
35. a. *Starnutiscono alcuni bambini.*
'Estornudan algunos niños'.
b. **Ne starnutiscono alcuni.*
[de ellos estornudan algunos]

y tampoco puede ser modificado por un participio adjetival, ni por un participio absoluto, como muestran los siguientes datos, todos agramaticales:

36. a. **Gli studenti preparati due esami sono molti.*
[los estudiantes preparados dos exámenes son muchos]
b. **I bambini starnutiti sono raffreddati.*
[los niños estornudados están resfriados]
37. a. **Preparati gli studenti due esami, si presentarono alle prove.*
[preparados los estudiantes dos exámenes, se presentaron a las pruebas]
b. **Starnutiti i bambini, i genitori si affrettarono a coprirli.*
[estornudados los niños, los padres se apresuraron a cobijarlos]

Esto significa que el sujeto superficial de los verbos transitivos y de los intransitivos inergativos no se genera en la posición del objeto profundo, sino en la del sujeto profundo, donde recibe el papel temático que le corresponde.

Los verbos transitivos y los inergativos constituyen las dos grandes clases de predicados que eligen *avere* como auxiliar de los tiempos compuestos.

38. *Hanno preparato due esami molti studenti.*
'Han preparado dos exámenes muchos estudiantes'.
39. *Hanno starnutito alcuni bambini.*
'Han estornudado algunos niños'.

Conclusiones

A partir de los ejemplos considerados, los predicados del italiano pueden subdividirse en dos grandes grupos: los que asignan un papel temático al sujeto profundo y los que no lo hacen. Al primer grupo pertenecen los verbos transitivos y los intransitivos inergativos; el sujeto gramatical de estos verbos se genera en la posición del sujeto profundo, donde recibe el papel temático que le corresponde. El segundo grupo comprende todos los verbos pronominales, los inacusativos, los pasivos, los de ascenso y los meteorológicos; el sujeto superficial de estos predicados puede ser referencial, en cuyo caso se genera en la posición estructural de un objeto profundo (directo o un segundo objeto), o no referencial, en cuyo caso se trata de un *pro* expletivo.

Estos dos grupos de predicados se caracterizan por estructuras temáticas y argumentales distintas. Significativos son, a propósito, los ejemplos presentados al inicio de este trabajo con *saltare* ('saltar'). Este verbo es usado tanto con *essere* como con *avere* siempre con el mismo significado léxico, pero con una estructura argumental y temática distinta. En *Alcuni bambini sono saltati sul tavolo* ([lit. algunos niños son saltados sobre la mesa] 'Algunos niños han saltado hasta arriba de la mesa') los niños, una vez terminada la acción de saltar, se encuentran en un lugar distinto del punto de partida; los niños son, entonces, una entidad movida, es decir, un *paciente*. La razón por la que el argumento posee este papel temático es que se genera en la posición estructural del objeto directo;²⁰ esto explica

²⁰ Cf. Violeta Demonte, "Transitividad, intransitividad y papeles temáticos", en *Estudios de lingüística de España y México*.

por qué, a pesar de funcionar como el sujeto gramatical de la oración, presenta algunos comportamientos sintácticos de un objeto directo, por ejemplo, el núcleo puede ser pronominalizado por el clítico partitivo: *Ne sono saltati sul tavolo alcuni* ([lit. de ellos son saltados sobre la mesa algunos] 'algunos de ellos han saltado hasta arriba de la mesa'). Al contrario, en *Alcuni bambini hanno saltato sul tavolo* ('algunos niños han saltado sobre la mesa') el sujeto superficial no responde a la pronominalización por el clítico partitivo: **Ne hanno saltato sul tavolo alcuni* [lit. de ellos han saltado sobre la mesa algunos]; esto se debe a que este argumento se genera en la posición del sujeto profundo, donde recibe el papel temático de *agente*: los niños han realizado saltos estando arriba de la mesa.

Así las cosas, la alternancia de *essere* y *avere* expresa una representación distinta del evento de saltar y de sus participantes: la forma verbal con *avere* codifica lingüísticamente el evento con alguien que lo inicia, provoca o controla, mientras que la forma verbal con *essere* denota un evento que afecta a un paciente. Esta diferente visión de los hechos se reduce a una diferencia de voz porque expresa, en última instancia, qué tipo de relación se establece entre el sujeto gramatical y el evento referido por el predicado.

Con base en los datos discutidos, la elección del auxiliar de los tiempos compuestos posee en el italiano un valor diatéctico, ya que en ella se reflejan las diferencias entre las redes temáticas y argumentales de los predicados: se construyen con *avere* los predicados que asignan un papel temático al sujeto profundo, mientras que eligen *essere* los que no lo hacen, ya sea porque no lo poseen en su red temática (como sucede con los verbos inacusativos, pronominales inherentes, meteorológicos y de ascenso), ya sea porque su asignación ha sido suspendida por algún recurso sintáctico (en el caso de los predicados pasivos y de las formas pronominales). La voz correspondiente a los predicados del primer grupo constituye la voz no marcada; no es problemático seguir denominándola 'voz activa', ya que caracteriza las formas verbales cuyo sujeto gramatical es, en primera instancia, la entidad que realiza la acción que denota el verbo. Al contrario, la voz que corresponde a los predicados sin un sujeto profundo, y en los cuales la función de sujeto gramatical es asumida por un argumento que se origina en otra posición de la Estructura-P, o por una categoría expletiva, constituye la voz marcada, según lo indica la complejidad de su estructura (por ejemplo, la presencia de una forma perifrástica en la oración pasiva). En ella confluyen los valores de la antigua voz

media indoeuropea²¹ y también otros predicados no relacionados tradicionalmente con ésta, como los meteorológicos y los de ascenso. En todos ellos no existe, sintácticamente hablando, ningún argumento que se genere en la posición del sujeto profundo y con el papel temático de *agente*,²² o porque no está incluido en la estructura temática del verbo, o porque es suspendido por medios sintácticos como la presencia de un clítico reflexivo o impersonal. Proponemos denominarla voz 'no activa' por la razón de que el evento es representado lingüísticamente sin ninguna referencia a un agente.

Estando así las cosas, en el italiano estándar se presenta una escisión de diátesis, debido a que las formas verbales simples no manifiestan la voz, mientras que las formas compuestas deben hacerlo a través de la alternancia de los dos auxiliares de tiempos compuestos *avere* y *essere*.

Bibliografía

- BENVENISTE, Émile, "Actif et moyen dans le verbe", en *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966 [1950], pp. 168-175.
- BENVENISTE, Émile, "Estructura de las relaciones de auxiliaridad", en *Problemas de lingüística general*, vol. 2. México, Siglo XXI, 1981 [1965], pp. 178-195.
- BOUCHARD, Denis, "Having a Tense Time in Grammar", *Cahiers Linguistiques d'Ottawa*, 12, 1984, pp. 89-113.

²¹ El verbo indoeuropeo se caracterizaba por la oposición entre la voz activa y la media. Por voz media la tradición entiende vagamente la que expresa un interés del sujeto en el evento. Más penetrantes son las referencias de los antiguos gramáticos, entre los cuales el hindú Panini, quien distingue en sánscrito entre *parasmaipada*, 'palabra para otro' (equivalente a voz activa) y *atmanepada* 'palabra para sí' (o voz media); al primer tipo corresponde una forma como *yajati* 'él sacrifica para otro' (en cuanto sacerdote), y al segundo *yajate* 'él sacrifica para sí' (en cuanto ofrecedor). Para la discusión, cf. Émile Benveniste, quien establece así la diferencia: "De cette confrontation se dégage assez clairement le principe d'une distinction proprement linguistique, portant sur la relation entre le sujet et le procès. Dans l'actif, les verbes dénotent un procès qui s'accomplit à partir du sujet et hors de lui. Dans le moyen, qui est la diathèse à définir par opposition, le verbe indique un procès dont le sujet est le siège; le sujet est intérieur au procès" ("Actif et moyen dans le verbe", en *Problèmes de linguistique générale*, p. 172). En la historia de las lenguas indoeuropeas la voz pasiva constituye un desarrollo tardío de la media, con la cual conserva vínculos estrechos.

²² Cf. V. Demonte, *op. cit.*

- BURZIO, Luigi, *Italian Syntax. A Government-Binding Approach*. Dordrecht, Reidel, 1986.
- DEMONTÉ, Violeta, "Transitividad, intransitividad y papeles temáticos", en Violeta DEMONTÉ y Beatriz GARZA CUARÓN, eds., *Estudios de lingüística de España y México*. México, UNAM/El Colegio de México, 1990, pp. 115-150.
- HOEKSTRA, Teun, *Transitivity. Grammatical Relations in Government-Binding Theory*. Dordrecht, Foris Publications, 1984.
- JORDAN, Iorgu y Maria MANOLIU, *Manual de Lingüística románica*, vol. 1. Madrid, Gredos, 1989 [1972].
- KOOPMAN, Hilda y Dominique SPORTICHE, "The Position of Subjects", *Lingua*, 85, 1991, pp. 211-258.
- LAUSBERG, Heinrich, *Lingüística románica*, vol. 2. *Morfología*. Madrid, Gredos, 1988 [1962].
- LEVIN, Beth y Malka RAPPAPORT, "The Formation of Adjectival Passives", *Linguistic Inquiry*, 17, 1986, pp. 623-661.
- LEVIN, Beth y Malka RAPPAPORT, *Unaccusativity: At the Syntax-Semantics Interface*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1994.
- MEYER-LÜBKE, Wilhelm, *Grammaire des langues romanes*. vol. 3, *Syntaxe*. Genève, Slatkine, 1974 [1899].
- PERLMUTTER, David M., "Impersonal Passives and the Unaccusative Hypothesis", en *Proceedings of the Fourth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. Berkeley, University of California, 1978, pp. 157-189.
- ROHLFS, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*. Torino, Einaudi, 1969 [1954].
- SORACE, Antonella, "Gradients in auxiliary selection with intransitive verbs", *Language*, 76, 2000, pp. 859-890.
- TUTTLE, Edward F., "The Spread of ESSE as Auxiliary in Central Italo-Romance", *Medioevo Romano*, 11, 1986, pp. 229-287.

L'autobiografia e il diario: modelli e analisi di testi per l'insegnamento dell'italiano come seconda lingua a studenti universitari

OLGA MORDENTE
Universidade de São Paulo

Abbiamo scelto per il nostro lavoro, due scrittrici: la prima appartiene alla seconda generazione di donne del Novecento, Natalia Ginzburg, donna di mestiere e di talento. Le scrittrici nate all'inizio del secolo, saranno adulte sotto il fascismo, si configurano come gruppo nel ventennio tra le due guerre. Le accomunano elementi propri alle loro biografie intellettuali: una formazione moderna (scompare, quindi, la forma domestica dell'autodidattismo); e la dimensione di una vita itinerante (esperienza non più individuale, ma integrata spesso a scelte o vicende politiche: è il caso di Natalia Ginzburg). La caratteristica come nuova generazione, il carattere fortemente sperimentale del suo lavoro letterario –che racconta interni familiari– che lavora sul lessico. La seconda scrittrice scelta, Susanna Tamaro, appartiene all'ultima delle generazioni di scrittrici italiane.

La letteratura scritta da donne ha ormai in questo secolo una sua tradizione. Nei romanzi delle scrittrici italiane si respira una solidarietà tra autore e personaggio che dà una forza, questa sì inedita, alle storie raccontate.

Per evidenziare la scelta delle autrici e delle loro opere, mostriamo uno schema in cui sono inserite le scrittrici di due generazioni, e all'interno di ogni generazione i nomi di altre autrici e i loro testi:

Seconda generazione: Natalia Ginzburg (1916-1991): *Lessico Familiare* (1963); Elsa Morante (1912-1985): *L'isola di Arturo* (1957); Lalla Romano (1906): *Le parole tra noi leggere* (1969)

Terza generazione: Dacia Maraini (1936): *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1992); Susanna Tamaro, (1957): *Va' dove ti porta il cuore* (1994); Teresa Di Lascia (1954-1994): *Passaggio in ombra* (1994)

Nella maggior parte dei romanzi composti dalle scrittrici italiane c'è una conoscenza vera e reale degli ambienti descritti e dei caratteri rappresentati, c'è curiosità, freschezza nel raccontare, c'è quell'intimità con le figure create che nasce solo da una profonda conoscenza.

Selezione di modelli di italiano letterario e criteri di scelta

Ritengo che una corretta scelta di modelli possa di per sé costituire un valido contributo alle fasi successive della costruzione di un programma didattico. Di solito privilegiamo racconti di autori contemporanei, dove si descrivono situazioni precise e dove predominano dialogo e azione. Nel selezionare l'autore e il racconto si analizzano le difficoltà che presenta, il genere letterario ed altre informazioni. Una volta che il racconto è stato ritenuto idoneo, si decide in quali corsi è utilizzabile e quando va proposto alla classe tenendo conto non solo del livello linguistico ma anche degli interessi degli allievi. La scelta del testo sarà dettata da esigenze didattiche e pertanto si dovrà tenere conto delle strutture grammaticali da insegnare. È possibile osservare come un racconto viene esaminato secondo le variabili: scopo, argomento, varietà linguistica e strategia di lettura.

La lettura è la fonte principale da cui si ritirano gli elementi indispensabili per studiare i fenomeni linguistici. Tale studio certamente può esser fatto solo quando il testo sarà totalmente assimilato tenendo conto di vari fattori: la comprensione, l'assimilazione del vocabolario, la conversazione e la pronuncia. La lettura è uno degli elementi che costituiscono il processo di produzione dello scritto. È il primo passo del rapporto del simbolo grafico con la pronuncia e il significato. Nessuno scrive con correttezza un vocabolo senza prima averlo visto, compreso e ripetuto in contesti diversi. Perciò la lettura ci fornisce materia prima per lo scritto.

Non è possibile capire un testo se prima non si ha una conoscenza, anche molto rudimentale del genere testuale di appartenenza. Da questo punto di vista, affrontare in prospettiva testuale l'insegnamento di una L2 significa disporre di una tipologia di testi, saperla usare e soprattutto saperla fare interagire con le conoscenze espresse da chi deve apprendere.¹

La vera competenza comunicativa si raggiunge solo conoscendo anche la realtà socioculturale di un paese, e per tanto è evidente l'importanza di definire i contenuti culturali. Sobrero ci dice che "i padroni della lingua" non sono, né possono essere individui isolati, ma piuttosto un insieme di persone che la utilizzano.² Quindi nella presentazione di alcuni temi e problemi dell'uso linguistico contem-

¹ Dario Como, *Uso di testi orali e scritti*, p. 7.

² Alberto A. Sobrero, *I padroni della lingua*, p. 3.

poraneo in Italia, non ci si limiterà a un'analisi parallela di fenomeni linguistici e sociali, ma si cercherà di esaminare le strutture socio-linguistiche, in una prospettiva storica che ne metta in evidenza i dinamismi più significativi.

Questionari e schede permettono di formulare con rapidità e in maniera semplice un giudizio obiettivo sull'adeguatezza del testo. Le schede che proponiamo, di semplice impiego, consentono agli insegnanti di riconoscere, di catalogare e di scegliere i sussidi necessari allo svolgimento della lezione:

SCHEDA 1

[Titolo – Autore]

L'autore del testo è un contemporaneo? (sì / no)

Sotto quale forma si presenta il testo? (racconto / romanzo / diario / autobiografia/ commedia)

Quali caratteristiche predominano nella scrittura? (narrazione / descrizione / dialogo / azione)

Caratteristiche del testo: argomento; ricchezza lessicale: sono necessarie note lessicali? sono necessarie spiegazioni?

Osservazioni (libere)

Per operare le scelte in questa prospettiva ho lavorato su due tipi di testo: *autobiografico e diaristico*. Possiamo procedere a un'analisi del tipo autobiografico, centrato sulla vita familiare di Natalia Ginzburg.

In *Lessico familiare* troviamo tutti i personaggi che conosciamo nel suo mondo narrativo, anche il grande amico che sparisce prematuramente in *Le piccole virtù*, in realtà Cesare Pavese. Così possiamo riconoscere ogni persona che ha avuto un ruolo importante nella sua opera creativa tra i membri della sua famiglia, gli amici più vicini e che vengono citati nella sua opera autobiografica. In *Lessico familiare*, posti, fatti e persone sono reali: "Non ho inventato niente". Natalia ci dice che non racconta la storia della sua vita, ma la storia della sua famiglia. Scrive in prima persona spesso, e anche quando usa la terza persona, è spesso una terza persona finta, è lei sempre.

Il testo ci vuole anche mostrare come attraverso la autobiografia dell'esilio Natalia Ginzburg tratta con estrema sensibilità fatti della vita quotidiana, come quelli drammatici del periodo della Seconda Guerra Mondiale.

Proponendo una lettura guidata di questi tipi di testo si intende dunque consolidare le competenze di base, promuovere la riflessione sulle categorie di analisi, perchè tali categorie possano essere poi utilizzate per una lettura critica:

SCHEDA 2

Forma testuale: Racconto

Tipo testuale: Narrativo descrittivo

Scopo: personale (culturale)

Punto di vista: soggettivo

Argomento: rapporti familiari

Registro: semiformale/ formale

Problemi particolari: mescolanza di registri

Strategia di lettura: globale/ estensiva-intensiva

1. L'autobiografia

Fasi di lavoro

1. L'insegnante introduce l'argomento. Significato del termine "autobiografia".
2. Informazioni riguardanti l'autrice del testo
3. Lettura intensiva di un brano del testo scelto, (nel nostro caso, il capitolo "Vacanze in montagna" del *Lessico*) di Natalia Ginzburg. In questa fase la guida del professore è più analitica, si studia la grammatica e il vocabolario. Il professore può verificare, con precisione, il grado di comprensione ottenuto dagli studenti.
4. Lettura estensiva del brano ("Vacanze in montagna"). L'insegnante si assicura, attraverso domande alla classe, che gli studenti non incontrino difficoltà di comprensione lessicale o di sintassi. La lettura estensiva si basa sul ritmo e la capacità individuale dell'alunno. La lettura è un processo individuale. La comprensione è il risultato dell'interazione tra testo e lettore.
5. Esercizi lessicali: polisemia, campi semantici, nomi sovrabbondanti, sinonimi, modi di dire, dal dialetto alla lingua standard. Per esempio, nel caso del brano da noi prescelto, gli esercizi-modello sono stati i seguenti:

Polisemia. Indicate con quale significato sono usate nel testo le seguenti parole:

- cacciare:** a) mandare via; b) mettere dentro; c) catturare animali
guida: a) azione del guidare; b) libro di istruzioni; c) chi mostra la via

Campi semantici. Trovate una lista di parole che per significato appartengono alla stessa area semantica delle altre. Modello (presente nel testo): **Piccozza, martello, chiodi, corda.**

a) prato... b) labbra... c) gita...

Nomi sovrabbondanti. Completare le seguenti frasi (tratte dal testo) con la forma appropriata di plurale del nome sovrabbondante opportuno scegliendo le parole dall'elenco proposto: **labbra//labbri; mura//muri; bracci//braccia.**

a) Il giorno dopo queste ascensioni, mio padre aveva ... screpolate e sanguinanti.

b) Di questa città possiamo ancora oggi ammirare ... costruite in epoca etrusca.

c) A due chilometri dal mare il fiume si divide in tre ...

*Dal dialetto alla lingua standard.*³ Per le seguenti frasi in dialetto milanese o dialetto triestino prese dal testo indicate la forma italiana corretta:

a) **Il xè fresco** (dialetto triestino); b) **Quela tosa lì sposerà un gasista** (dialetto milanese)

Modi di dire. La parola *mano* ricorre in molte espressioni idiomatiche dell'italiano. Conoscete il significato di quelle qui sotto riportate?

a) **bagnarsi le mani di sangue;** b) **alzar le mani;** c) **mettere le mani avanti.**

6. Esercizi di produzione orale o scritta. A partire dal brano analizzato si possono suggerire questi esercizi:

a) Nel brano la scrittrice descrive i suoi genitori: indicate come vengono caratterizzati e quale rapporto si intuisce tra i due.

b) Raccontate una vostra vacanza o gita in montagna

c) Costruite una tabella e riportate in essa i dati ottenuti

d) Ora scrivete secondo i dati ottenuti le ragioni per cui gli intervistatori preferiscono trascorrere le vacanze al mare, in montagna o in campagna.

7. Osservazioni sulle caratteristiche del tipo di testo. Chi scrive racconta in successione cronologica le vicende della propria vita a un pubblico di lettori che potranno così conoscere la versione più vera. Chi scrive un'autobiografia presuppone l'interesse degli altri per le proprie vicende e si considera perciò un "personaggio pubblico", sente l'esigenza di diffondere notizie su di sé nell'autobiografia.

8. Osservazioni sulla prospettiva temporale. L'autrice si colloca in un momento significativo rispetto alla sua intera esistenza e raccon-

³ Ovviamente non tutti i testi avranno questa presenza dialettale.

ta "una volta per tutte" fatti che si sono svolti in un lungo arco di tempo, perciò, in gran parte, distanti cronologicamente.

9. Elementi che esplicitano la prospettiva temporale: tempi verbali, complementi di tempo.

10. Discussione sul testo: osservazioni sullo stile del testo

1.1 Autobiografia (funzioni linguistiche)

Fasi di Lavoro

1. *Osservazioni sulle tecniche narrative.* L'insegnante richiama l'attenzione degli studenti sulla presenza, nel testo esaminato, di parti narrative e descrittive (funzione informativo-referenziale) e di parti in cui chi scrive comunica sentimenti, sviluppa riflessioni (funzione argomentativa) oppure esprime valutazioni (funzione espressiva)

2. *Osservazioni sulle figure del linguaggio.* Natalia Ginzburg fa un uso molto frequente di figure retoriche. Dardano ci dice che le figure sono degli "schemi universali presenti nella mente dell'uomo".⁴ Quando l'autrice è mossa da sentimenti vivaci, sente che le parole comuni sono insufficienti a comunicare pensieri e affetti. Ricorre allora a espressioni più colorite, che non seguono fedelmente i principi della grammatica e della sintassi.

L'esigenza di rappresentare, attraverso esperienze e sentimenti propri della realtà del mondo esterno (anche del nostro mondo interiore) ci induce, tuttavia, a creare messaggi combinando le parole in modo originale e utilizzandole con un significato diverso da quello comune. Questo aspetto creativo è rilevante soprattutto nelle opere di Natalia Ginzburg.

Vediamo quali sono le principali figure retoriche che sono impiegate più di frequente in *Lessico familiare*:

Metafore. Particolarmente frequenti in italiano (e nel testo della Ginzburg) sono le metafore con nomi di animali, le cui abilità "fisiche" o "psicologiche", vere o presunte, vengono trasferite agli esseri umani: "Ti sei di nuovo tagliata i capelli! Che **asina** che sei!"; "Aveva l'aria da **cane bastardo**".

Iperboli. Le espressioni sono naturalmente esagerate e fanno piuttosto sorridere: "Ho una tosse che mi strozzo"

Metonimie. Consistono nell'uso di una parola al posto di un'altra, con la quale ha un qualche tipo di relazione: analogia o relazione di parte-tutto. La metonimia come la metafora opera uno spostamento

⁴ Maurizio Dardano, Pietro Trifone, *La lingua Italiana*, p. 412.

di significato: "Ti sarai fatta **metter su** dalla Frances!" (= influenzare. Aver iniziato la madre dell'autrice alla moda dei capelli corti); "Aveva incontrato, per strada, cortei di **camicie nere**" (= fascisti. Così chiamati dalla divisa delle formazioni paramilitari).

Similitudini. Nel parlare o nello scrivere si tende, talvolta, a rendere più vivace la descrizione degli oggetti o eventi, ricorrendo a similitudini che, essendosi affermate nell'uso linguistico come "frasi fatte", sono in grado di suscitare l'esatto effetto che si vuole raggiungere: "Aveva mani dure come il ferro"; "Ferrari era vecchio, grande come un orso".

3. *Valutazione del grado di comprensione del testo da parte dei discenti* (capacità di produrre parafrasi). Se gli studenti universitari non vengono allenati in questa tecnica non supereranno le difficoltà nel riprodurre l'esatto ordine di presentazione di fatti ed argomenti e la riproduzione del contenuto di un testo con altre parole. Cioè, un modo diverso di dire le cose. Si tratta di un'operazione fondamentale in ogni processo di comprensione, in quanto tutti per comprendere dobbiamo riformulare nel nostro linguaggio ciò che ascoltiamo o leggiamo. È chiaro che questo tipo di esercizio è valido per tutti i testi.

2. Il diario

Per operare la scelta in questa prospettiva, cioè sul tipo di testo narrativo diaristico, ho scelto il romanzo di Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*. Com'è nato questo romanzo? L'autrice ci dice in intervista a *Inchiostro*⁵ che voleva scrivere un libro sulla difficoltà di comunicare nell'entità sociale più semplice, la famiglia. La turbava, infatti, la constatazione che all'interno di molte famiglie persistessero odi, magari vecchi di anni, che non trovavano soluzione; o che vi fossero casi di persone che, nell'ambito dello stesso nucleo familiare arrivassero fino alla morte senza avere mai realmente comunicato. Per dare forma a questa sua intenzione, ha pensato che la scrittura più adatta, dove si è più diretti e immediati, e quindi sinceri, fosse quella del diario; ma un diario diretto a un interlocutore preciso, come una lettera.

Il registro usato dalla scrittrice è quello dell'immediatezza, dell'informalità, e tende a riprodurre l'andamento della comunicazione orale. In altre parole, il romanzo riproduce l'italiano della conversa-

⁵ "Intervista a Susanna Tamaro", *Inchiostro*, Anno 5, n° 1, 1999.

zione spontanea, con tratti di neo-standard caratteristico dell'oralità e di certi usi scritti non formali, come la corrispondenza familiare.

Per assicurare il raggiungimento di una competenza lessicale, per suscitare interesse e per dotare l'allievo di strumenti per l'individuazione e comprensione dei singoli significati e del senso globale del testo l'insegnante procederà ad inquadrare il testo nell'ambito socio-culturale che lo ha prodotto, fornendo notizie relative dell'autrice. Importanti e necessari saranno anche i riferimenti relativi agli aspetti storici, politici o culturali dell'Italia, al fine di spiegare o illustrare fenomeni e comportamenti o avvenimenti cui si fa allusione nel testo.

Tra i diversi brani alcuni fanno riferimento al movimento femminista, alla condizione della donna di generazione in generazione, alla donna che ha visto passare davanti a sé quasi un secolo di storia, che ha assistito a un radicale capovolgimento dei valori: "L'infelicità abitualmente segue la linea femminile".⁶

Nella fase di pre-lettura, allora, l'insegnante darà quelle informazioni generali che possono aiutare l'allievo a capire e a conoscere il tratto "culturale" presente nel testo.

2.1 Il diario (funzioni narrative)

Fasi di Lavoro

1. L'insegnante introduce l'argomento e la forma narrativa (diario sotto forma di lettera)
2. Informazioni riguardanti l'autore del testo
3. Lettura estensiva del romanzo *Va' dove ti porta il cuore*. In un corso avanzato è data come un presupposto di base. È lo stile di lettura che tutti i lettori posseggono, lo stile che viene intuito come naturale. I livelli di analisi possono essere i seguenti: a) contenuto globale; b) nuclei narrativi; c) prospettiva temporale; d) destinatario; e) soggetto dell'enunciazione.
4. Lettura intensiva del romanzo. È una lettura che ripercorre il testo in lungo e in largo e che mira a porre in rilievo i diversi elementi ed aspetti del testo.
5. L'insegnante stimola osservazioni degli studenti sull'identificazione dell'"autore reale" e dell'"io narrante", che in questo caso non coincidono, mentre la scrittura tende a creare proprio questa illu-

⁶ Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*, p. 39.

sione. Le domande potrebbero essere le seguenti: "In queste pagine l'io narrante cerca di chiarire a sé stessa le ragioni per cui desidera scrivere un diario. Spiegate il vero motivo per cui la protagonista/narratrice scrive il diario"; "A un certo punto, l'io narrante racconta i principali avvenimenti della vita; per quale motivo?"

Sviluppo della competenza linguistica. Le varie attività mirate allo sviluppo della competenza lessico-semantiche vengono indicate sotto la comune etichetta di *analisi lessicale*. Con esse si vuole portare l'allievo a scoprire le relazioni che a livello formale, o semantico o storico-culturale collegano le parole, a classificare organizzare termini ed espressioni, e soprattutto, a riutilizzare in modo personale e creativo gli elementi che è andato acquisendo. Consideriamo questo secondo testo particolarmente adatto a questo tipo di esercizio. La gamma delle attività suggerite prevede, oltre le analisi suggerite per l'altro testo, esercizi sulle relazioni semantiche tra le parole: sinonimia, antonimia; sulla loro formazione: derivazione, suffissazione e prefissazione, come nell'esempio: *Verbo: leggere; nome dell'azione: lettura; nome dell'agente: lettore.*

Produzione scritta. Produrre testi scritti in italiano, lingua straniera o L2 costituisce l'attività conclusiva di ogni testo presentato. Attività che consente all'allievo da una parte di scoprire come i meccanismi di organizzazione e strutturazione dei testi varino in relazione agli obiettivi, ai destinatari, agli scopi e al genere testuale e dall'altra parte di riprodurli attraverso esercizi graduali, nei testi che egli costruisce. Un esempio di temi da proporre potrebbe essere questo, per il romanzo della Tamaro:

- a) Quale potrebbe essere, secondo voi, il carattere del marito di Olga? Fatene un ritratto.
- b) Esprimete il vostro punto di vista sulla questione delle madri nubi. Sono decisioni pensate oppure no?
- c) Fare un figlio dipende soltanto dalle donne?

Diario-autobiografia. Confronto fra sottogeneri. L'insegnante sollecita osservazioni e considerazioni sui sottogeneri esaminati.

- a) Discussione sulle caratteristiche comuni e sulle differenze: prima o terza persona, tempo della storia o tempo del discorso: ordine di successione degli avvenimenti nei testi. Per esempio, in *Lessico familiare*, la voce emittente si intercala a poco a poco da una prima persona singolare a una prima persona plurale: "Passavamo sempre l'estate in montagna [...] e mia madre allora, docile, lo seguiva".
- b) Individuazione dell'io dell'enunciazione: autore reale / narratore / protagonista

c) Individuazione della funzione prevalente. In entrambi i casi esaminati è quella narrativa. La funzione descrittiva è presente ma non è quella che prevale.

La prospettiva temporale. L'insegnante propone un confronto fra il diario e l'autobiografia per quanto riguarda la prospettiva temporale, cioè la distanza che si può rilevare tra il momento dell'enunciazione (quello in cui l'autore scrive il testo) e il tempo nel quale si collocano i fatti narrati.

Gli studenti potrebbero svolgere queste attività:

- a) Individuazione di elementi che si riferiscono al tempo della storia.
- b) Individuazione della prospettiva temporale.

Criteri di valutazione. La valutazione finale potrà essere formulata dal docente con il confronto dei dati forniti, dalla documentazione di tutte le attività alle schede presentate agli allievi, che integrerà in modo significativo gli elementi di valutazione raccolti dal docente nel corso delle fasi di lavoro collettivo e interattivo.

Conclusioni

Nell'apprendimento di una L2 è importante creare la consapevolezza che esiste una tipologia di testi, in quanto esiste una grande varietà di scopi per i quali si usa una lingua.

Nei testi più correnti come il diario, l'autobiografia, è chiara la funzione narrativa in primo piano e all'interno del testo hanno particolare rilevanza l'idea di azione e di personaggio, l'ordine in cui sono esposti gli avvenimenti narrati e una testualizzazione centrata sulle azioni. Dunque il testo scritto richiede procedure didattiche dedicate alla lettura, alla comprensione e alla scrittura. Il testo scritto movimentata una sintassi tipicamente molto più strutturata del testo orale.

Apprendere una L2 equivale a imparare a organizzare in modo armonioso e comunicativamente efficace un insieme di frasi. In tal senso, usare i testi come strumenti per l'educazione linguistica vuol dire, in primo luogo, saperli classificare in tipi, per poterne cogliere le potenzialità didattiche, sia linguistiche, sia culturali.

Bibliografia

- CORNO, Dario, *Uso di testi orali e scritti*, Progetto Argentina. Roma, Treccani, 1991.
- DARDANO, Maurizio, Pietro TRIFONE, *La lingua italiana*. Bologna, Zanichelli, 1985.
- GINZBURG, Natalia, *Lessico familiare*. Torino, Einaudi, 1963.
- "Intervista a Susanna Tamaro", *Inchiostro*, Anno 5, n° 1, 1999.
- SOBRERO, Alberto, *Padroni della lingua*. Napoli, Guida, 1978.
- TAMARO, Susanna, *Va' dove ti porta il cuore*. Milano, Baldini & Castoldi, 1994.

Il racconto popolare: proposte operative per la scuola primaria

ROBERTA FERRONI
Universidade de São Paulo

Una premessa interculturale

Molte scuole italiane all'estero sono frequentate da allievi non sempre di origine italiana o da italiani di terza o quarta generazione. La loro conoscenza della lingua e della cultura italiana è di grado molto vario e differenziato, per molti di loro è una lingua nei cui confronti si hanno solo dei legami affettivi più o meno indotti dalla famiglia per altri ancora è sconosciuta, solo per una minoranza rappresenta la LM. In realtà la lingua principale acquisita nello stesso ambito familiare è quella locale.

Anche le motivazioni sono altrettanto eterogenee: alcuni studiano italiano in quanto figli di italiani, altri per legami affettivi, altri per motivi prettamente strumentali.

Fatta questa premessa, classi composte da una tale eterogeneità linguistica e culturale non possono che partire da una prospettiva educativa *interculturale* ai fini di recuperare le proprie origini là dove esistono; rendere l'apprendimento di una lingua straniera il meno possibile demotivante; conoscere e condividere la propria cultura di appartenenza in modo attivo.

La letteratura popolare è particolarmente ricca di spunti interculturali e si presenta in forma di fiabe, leggende, proverbi, filastrocche, indovinelli; testi che al di là delle varie denominazioni locali sono portatori di valori, caratteri comuni e internazionali. Utilizzare queste diverse tipologie vuol dire riconoscere ad una lingua non solo il suo valore linguistico ma rivalutarla in quanto trasmittitrice di una cultura e di valori. La *competenza comunicativa* non si esaurisce con la *competenza linguistica* in senso stretto ma include una più ampia *competenza culturale*; insegnare l'italiano a stranieri vuol dire, alla luce di un approccio comunicativo, tener conto della funzione strumentale ma anche educativa della lingua.¹

¹ Balboni, suggerisce tre mete educative da raggiungere in corsi di lingua: *Culturizzazione, Socializzazione, Autopromozione*. Paolo Balboni, *Didattica dell'italiano a stranieri*, p. 32.

Attraverso questo contributo cercheremo di analizzare il racconto popolare come genere al fine di offrire degli spunti operativi in contesti d'insegnamento *plurilingui* e *pluriculturali*.

Il racconto popolare

Il racconto popolare nelle sue innumerevoli forme e generi è presente in tutti i tempi e in tutti i luoghi. I racconti tradizionali, principalmente quelli trasmessi di bocca in bocca, valicano spesso i confini linguistici e culturali. Molti hanno la veste di fiabe di magia, storie la cui struttura è costituita da funzioni che si ripetono nel testo. È stato Propp che ha messo in luce con la sua *Morfologia della fiaba* le funzioni (non più di 31) che si susseguono sempre con il medesimo ordine. Le fiabe hanno una loro uniformità stilistica: non ci sono indugi descrittivi, i personaggi non hanno uno sfondo e spesso sono privi di uno spessore psicologico. Per cui tutti gli eroi, le streghe, i principi e le regine finiscono per assomigliarsi a seconda che facciano parte del mondo dei buoni o dei cattivi, alla fine trionfa sempre la giustizia e i malvagi vengono puniti.

Tuttavia al di là di questi caratteri universali è possibile individuare dei tratti marcatamente legati al luogo o al paese d'origine. Questi elementi, per quanto insignificanti per la logica del racconto, sono rilevanti ai fini delle specificità locali e quindi fungono da marcatori culturali. Mi riferisco a oggetti, cibi, modi di dire e usanze che si rivelano spesso come localmente determinati.

Le fiabe con tutti i loro orchi, lupi e streghe rispondono ai bisogni inconsapevoli dell'infanzia. Aiutano i bambini a vincere angosce e problemi inconsci, ad acquisire fiducia in se stessi e a superare la fase *egocentrica* fino a capire che oltre alla loro realtà esistono altri mondi immaginari.

I racconti popolari si prestano ad essere inserite in corsi di italiano all'estero non solo per la loro valenza multiculturale ma anche perché linguisticamente ricche. Pensiamo a quanti regionalismi possono incontrarsi in testi di ampia circolazione. Del resto gli italiani regionali sono molto più evidenti nel parlato che non nello scritto e per questo tendono a caratterizzare la cultura popolare. È importante che l'insegnante metta in risalto la presenza di questi fenomeni, in alcuni casi potrebbe trattarsi di un italiano ancora usato nella famiglia dell'allievo o comunque si tratta di un'occasione per estendere le proprie competenze anche da un punto di vista interculturale. A seconda del testo selezionato verranno evidenziati i fenomeni più ri-

levanti: 1. L'intonazione e la pronuncia. 2. Sul piano grammaticale: l'uso del passato remoto nell'italiano meridionale; l'uso del passato prossimo in quello settentrionale; l'ausiliare del verbo in posizione finale nelle interrogative sarde. 3. Sul piano lessicale: l'italiano regionale dispone di una vastissima gamma di sinonimi, specie se ci si riferisce a oggetti di uso quotidiano. 4. Ampio uso di discorsi diretti e di registri colloquiali.

Sul piano testuale, la fiaba è caratterizzata dalla ripetizione sia del discorso che dell'intreccio che contribuiscono a rendere il testo facilmente comprensibile e memorizzabile anche da coloro che ancora non possiedono una buona competenza della lingua. L'uso di questi testi ci permette sul piano linguistico di mettere in gioco le varie abilità. Pensiamo all'ascolto di un racconto che può essere proposto sia sotto forma di lettura ma anche come fiaba registrata, fino ad arrivare alla produzione orale e scritta. Se il nostro obiettivo è quello di saper esporre oralmente, sarà bene partire da brevi racconti. Raccontare bene una fiaba significa anche sconfinare in una sorta di recitazione vera e propria. Oltre ai gesti, alla mimica, al ritmo e al tono di voce che sono propri del racconto orale, la fiaba presenta scene dialogate, le battute dei personaggi sono sempre riportate tramite discorsi diretti e chi le racconta può recitarle cambiando tono e voce. La drammatizzazione può essere un'attività da proporre per lavorare sull'abilità orale, affidando dei ruoli ad ogni bambino si potrà far rivivere la storia nella sua interezza fino magari ad allestire un piccolo spettacolo.

Le fiabe in aula

A questo punto, ritengo importante proporre alcuni spunti operativi affinché fiabe e racconti popolari possano far parte di una pratica scolastica. Ecco di seguito alcune proposte.

Pre-progettazione. Sarà cura dell'insegnante aver chiare le finalità, gli obiettivi didattici, il livello linguistico, l'età degli apprendenti e le caratteristiche del corso. In base a queste ultime variabili sarà individuato il testo su cui lavorare.

Obiettivi linguistici. Gli obiettivi linguistici variano a seconda del contenuto di ciascuna fiaba. La comprensione linguistica è favorita dalla frequentazione del genere testuale da parte dei bambini che riconoscono le sue forme ricorrenti. Nel caso specifico i testi popolari, spesso si prestano per attività di arricchimento lessicale, sia per l'uso dei tempi verbali narrativi, nonché per una riflessione sui connettivi.

Pre-ascolto. Predisporre attività di apertura, incentrate sulla motivazione all'ascolto e sulla creazione di aspettative. Per entrare in argomento si trova un punto d'ingresso contestualizzato, evocando, elicitando risposte nel bambino. Si può iniziare da un video o da un'immagine chiedendo di raccontare la storia e di sollecitare tutte le parole che riguardano quell'argomento (*brainstorming*). In questa prima fase è importante motivare, stimolare ipotesi e presentare informazioni rilevanti ai fini della comprensione.

Ascolto. Tenendo conto che la comunicazione si basa per il 55% su fattori non verbali e per il 38% sul tono e l'inflessione usati dall'emittente, lasciando solo un piccolo margine al ruolo delle parole pronunciate, si predisporranno vari tipi di attività finalizzate allo sviluppo dell'abilità di comprensione orale del testo narrativo. I bambini verranno sollecitati a migliorare la velocità di ascolto, inferire e fare anticipazioni. Le immagini si configureranno come un sostegno all'ascolto, l'uso di *flashcard* rappresenta un supporto alla comprensione e risulta motivante.

Comprensione. Per verificare il momento della comprensione si può chiedere ai bambini di illustrare alcuni momenti della fiaba, riempire delle griglie oppure di riordinare le sequenze più importanti lavorando in piccoli gruppi.

Lessico. Predisporre attività per lo sviluppo della padronanza lessicale stabilendo prima se si vuole presentare lessico nuovo o consolidare conoscenze già acquisite. È importante presentare parole nuove in modo da coinvolgere attivamente gli studenti attraverso: catene mnemoniche, caccia all'intruso, parole crociate, campi lessicali, abbinamento di parole ad immagini.

Strutture. L'insegnante dovrà individuare delle strutture contenute nel testo. A seconda del livello si può pensare di proporre attività sull'ortografia: dettati, frasi con errori, sequenze di parole da separare. Attività sulla produzione scritta come: immagini con didascalie, sequenze di frasi da riordinare, *cloz*.²

Raccontare in LS attraverso le fiabe di Calvino. Una proposta per la scuola primaria

In questa seconda parte desidero raccontare la mia esperienza come insegnante in una scuola primaria italiana all'estero. Quando ho inizia-

² Cfr. Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*.

to il mio mandato mi sono trovata di fronte ad una classe eterogenea e per composizione e per motivazione, la maggior parte dei bambini era di LM portoghese e pochi di LM italiana.³ Queste quindi le prime due sfide da affrontare: scarsa motivazione; eterogeneità linguistica.

Se a ciò si aggiunge che, la lingua insegnata è LS e che, l'insegnamento in questione riguardava non solo l'insegnamento in senso lato ma anche quello linguistico dove ciò che si insegna e si apprende è contemporaneamente il mezzo con il quale si insegna e quello con cui si apprende, si può facilmente immaginare le difficoltà con cui mi sono dovuta misurare. Si veda in riguardo le varie esperienze di insegnamento bilingue denominate CLIC (*Content Language and Integrated Learning*) in cui si apprendono i diversi contenuti disciplinari avvalendosi di due codici linguistici, in questo modo la lingua straniera serve per trasferire conoscenze e allo stesso tempo abilità linguistiche in LS.⁴ Prendendo i *Programmi della Scuola Elementare*,⁵ nella sezione linguistica si legge:

1. La lingua è mezzo per stabilire un rapporto sociale: più precisamente consente di comunicare con gli altri e di agire nei loro confronti;
2. La lingua è il veicolo attraverso cui si esprime in modo più articolato l'esperienza più razionale e affettiva dell'individuo;
3. lingua è espressione di pensiero, di sentimenti, di stati d'animo
4. La lingua è un oggetto culturale che ha come sue dimensioni quella del tempo storico, dello spazio geografico, dello spessore sociale.⁶

È tramite la lingua –intesa come codice orale prima ancora che scritto– che l'individuo riesce a costruire la sua identità e ad inserirsi nel tessuto sociale. Secondo questa ottica la scuola primaria si propone come obiettivi principali:

1. Saper comunicare correttamente in lingua nazionale, rispettando l'eventuale uso del dialetto.

³ Erano 16 bambini di cui 2 italiani, 3 figli di italo-brasiliani, 11 brasiliani di discendenza italiana. Solo in pochi casi le famiglie parlano italiano, qualche membro ha sporadici contatti con Istituti e Associazioni italiane di São Paulo.

⁴ Cfr. Laurent Gajo, Cécil Serra, "Aquisition des langue set des disciplines dans l'enseignement bilingue: l'exemple des mathématiques", *Études de linguistique appliquée*, pp. 98-105.

⁵ Si è preferito citare i *Programmi* dell'85 rispetto alle attuali *Indicazioni nazionali* (Riforma Moratti 2004).

⁶ *Ibid.*, pp. 176-177.

2. Saper utilizzare la lingua nelle forme colloquiali fino ai livelli più elaborati e specializzati.
3. Essere consapevoli delle varietà di forme in cui il discorso si realizza a seconda dei contesti e degli interlocutori.⁷

Tornando a noi, quello che più appariva evidente dentro la classe era, se non in pochi momenti,⁸ la quasi totale mancanza della lingua italiana intesa come lingua della comunicazione. Ci riferiamo qui alla capacità comunicativa che Cummins chiama BICS (*Basic Interpersonal Communication Skills*). Si tratta di abilità orali che vengono sviluppate in modo naturale e includono competenze di tipo sociolinguistico. Comprendono la capacità di condurre in modo adeguato una comunicazione "livello soglia" piuttosto elementare e funzionale alla socializzazione con i compagni. Una competenza successiva è la CALP (Cognitive Academic Language Proficiency) cioè la capacità di svolgere comunicazioni su temi astratti ed è ovvio qui il riferimento ai saperi contenuti nelle discipline.⁹

Quali strategie usare per ricreare in aula delle situazioni autentiche? In che modo rivalutare la lingua intesa come codice veicolare e non soltanto come lingua dei saperi? Come trasmettere il piacere di raccontare in LS?

Per colmare in parte questo vuoto comunicativo, ho deciso di presentare un racconto popolare che doveva perlomeno soddisfare i seguenti prerequisiti: contenere tratti del linguaggio orale; essere di gradimento e motivante.

Il progetto, che è si svolto nell'arco del secondo quadrimestre con una frequenza bisettimanale, si è ispirato al racconto "Gallo Cristallo" tratto dalla raccolta *Fiabe italiane* di Italo Calvino.

Prima di introdurre il testo ho chiesto ai bambini di indovinare il titolo e i personaggi della storia: in questo modo si è creato un clima di attesa ed è stato anticipato parte del lessico. A questo punto ho raccontato la storia, per renderla più animata mi sono servita di alcuni fantocci ed oggetti. Dopo la prima lettura i bambini hanno voluto risentirla, questa volta però per renderli ancora più partecipi ho interrotto il racconto facendoli continuare. Terminata la

⁷ *Id.*

⁸ Negli scambi tra insegnante e alunni solo in pochi casi si usa l'italiano come lingua veicolare (fare richieste, rispondere a domande chiuse) mentre fra pari si ricorre al portoghese.

⁹ Solo a partire dal secondo ciclo l'insegnamento si specializza con lo studio delle varie discipline.

presentazione, è stata consegnato il testo per leggerlo ad alta voce. Sebbene quest'ultimo non fosse lo scopo dell'unità, ho pensato che una lettura ricreativa potesse incoraggiare e facilitare l'attività successiva. Essendomi proposta come obiettivo finale quello di saper raccontare, ho invitato i bambini a dividersi in due gruppi: ad ognuno è stato assegnato un personaggio e con l'aiuto di maschere abbiamo drammatizzato la storia. Siccome l'accento era spostato più sul significato che sulla forma, ho evitato di intervenire direttamente nella correzione degli errori, è in questa fase che i bambini hanno usato la loro *competenza strategica* per risolvere i problemi di comunicazione mettendosi in gioco in un contesto reale. In seguito con l'ausilio del laboratorio di informatica, abbiamo documentato parte del progetto creando un CD.

L'esperienza ha senz'altro contribuito a far accrescere la motivazione e l'interesse per la lingua e, dall'altra parte ha portato a termine l'obiettivo finale ovvero raccontare in LS. Per concludere aggiungo una riflessione personale: se vogliamo che la lingua assuma una connotazione reale dobbiamo sempre ricreare delle situazioni che diano ai nostri alunni degli scopi per parlare nel modo più naturale e autentico possibile.

Bibliografia

- BALBONI, PAOLO E., *Didattica dell'italiano a stranieri*. Roma, Bonacci, 1996.
- CALVINO, Italo, *Fiabe italiane raccolte e trascritte da Italo Calvino*. Milano, Mondadori, 1986.
- GAJO, Laurent, CECIL SERRA, "Acquisition des langues et des disciplines dans l'enseignement bilingue: l'exemple des mathématiques", *Études de linguistique appliquée*, n. 120, 2000.
- Nuovi programmi didattici per la scuola primaria*, decreto del Presidente della Repubblica, n. 104, 12 febbraio 1985.
- RODARI, Gianni, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino, Einaudi, 1973.

Lux se ipsam videns. La controversia por la entidad del Uno en Ficino y Pico

ERNESTO PRIANI
Universidad Nacional Autónoma de México

El punto de partida de este texto es una controversia. Es decir, que trata de dos posturas enfrentadas alrededor de un mismo tema. La controversia a la que me voy a referir es la sostenida por Giovanni Pico della Mirandola y Marsilio Ficino a partir de 1490, y el tema alrededor del cual polemizan es una cuestión central para la metafísica neoplatónica del Renacimiento: la tesis de la no entidad de la unidad primera sostenida por Plotino en las *Enéadas*.

El asunto ha sido ya abordado previamente por Michel Allen en el contexto del análisis sobre el *Comentario al "Sofista"* de Marsilio Ficino y teniendo como objeto mostrar el "papel crítico" que juega el diálogo platónico *El sofista* en la disputa entre Ficino y Pico.¹ Al mismo tiempo, Allen muestra de qué manera la controversia se inserta dentro de una disputa mayor entre las escuelas de influencia aristotélica y platónica del Renacimiento, sobre los temas básicos de la metafísica en la época.²

El propósito aquí, sin embargo, es abordar desde otro ángulo la disputa entre estos dos pensadores renacentistas. En concreto, me interesa mostrar que la controversia tiene como trasfondo una preocupación moral; específicamente, una que gira en torno a la posibilidad o no del perfeccionamiento del alma, y por lo tanto, de la existencia o no de un fin de la naturaleza humana. En otras palabras, que la polémica metafísica sobre la no entidad del Uno, tiene una correspondencia con la discusión sobre la realización del bien por el hombre.

La hipótesis que me propongo sostener aquí es que al afirmar la no entidad del Uno, se pone en cuestión la idea aristotélico-tomista del perfeccionamiento del alma. Y, por lo tanto, una de las estructuras en las cuales sustentan una diferencia cualitativa —en cuanto a la bondad— entre los modos de ser del hombre.

Esto coloca a Ficino y a Pico ante la disyuntiva de tomar una posición no sólo respecto del problema metafísico en sí mismo sino,

¹ Cf. Michel Allen, *Icastes*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 39.

además y quizás sobre todo, respecto a cómo sostener cuál es la “mejor” vía para la vida humana, cuál es, pues, el mejor modo de ser hombre.

Respecto a esto, la postura que seguiré en este trabajo es la siguiente: mientras Ficino responderá a la disyuntiva afirmando la no entidad de la unidad y adentrándose en una reflexión sobre la naturaleza de la fantasía, Pico lo hará afirmando tanto la entidad como la no entidad de la unidad, como dos formas para acceder a la única experiencia del perfeccionamiento del alma.

Finalmente, encuentro que estas dos ideas esbozan, de algún modo, dos caminos que hoy se discuten en aras de encontrar, también en nuestros días, una respuesta a la pregunta por cómo identificar cuál es el mejor modo de ser del hombre.

I

A la pregunta de qué es lo que hace diferentes —ya mejores, ya peores— a los hombres, no en su cuerpo ni en su figura, sino en sus costumbres, la respuesta de Aristóteles es simple: su vida moral. Pero si indagamos cuál es el fundamento que da pie a esa diferencia entre los hombres, encontraríamos que se encuentra en el hecho de que, para el estagirita, el alma humana es perfectible. Así, por ejemplo, en la *Ética a Nicómaco* escribe:

cada obra se ejecuta bien cuando se ejecuta según la perfección que le es propia, [...] el bien humano resulta ser una actividad del alma según su perfección y hay varias perfecciones, según la mejor y más perfecta, y todo esto, además, en una vida completa.³

Y es precisamente esta idea de que algo se ejecuta bien cuando se ejecuta según su perfección, la que permite sostener que es una mayor o menor perfección en la actividad que le es propia al alma, la que lleva a distinguir a los hombres entre aquellos que son moralmente mejores y aquellos que no lo son. Ahora, la razón, pues, por la que podemos decir que unos hombres son mejores que otros es porque su alma es más perfecta, y eso, en palabras de Aristóteles, quiere decir que son más semejantes a la divinidad:

Si pues la inteligencia es algo divino con relación al hombre, la vida según la inteligencia será también una vida divina con re-

³ Aristóteles. *Ética a Nicómaco*, 1098 a.

lación a la vida humana [...] en cuanto nos sea posible hemos de inmortalizarnos y hacer todo lo que en nosotros esté para vivir según lo mejor que hay en nosotros [...].⁴

Así, es la semejanza que guardan el alma humana y la naturaleza divina el principio por el cual el alma humana puede elevarse por encima de su propia condición y alcanzar esa perfección superior que es la de vivir de acuerdo con la mejor parte que hay en nosotros. Y apunto aquí que la “semejanza” no es formal sino ontológica, pues no se trata sólo de un “parecido”, sino de la misma forma de ser divina, que en el alma es una potencia y en la divinidad un acto.⁵

Con la llegada del pensamiento cristiano este supuesto de la moral aristotélica pasará casi sin cambios al cristianismo. De hecho, ya bajo la formulación cristiana, el “parentesco” del alma con Dios se convertirá en una de las premisas fundamentales para sostener tanto la posibilidad de salvación, es decir, la idea misma de la gracia, como la promesa de la vida eterna.⁶ En cualquier caso, no me detengo mucho aquí porque la forma en que pasó la estructura del pensamiento moral aristotélico al cristianismo, y su paulatina adecuación con conceptos tomados del neoplatonismo, es una larga historia que requiere ser contada en otro momento.

Algo similar puede decirse del tránsito histórico hasta la escolástica, de las ideas sobre el origen del alma y la vida moral de los primeros padres. Hago una excepción, sin embargo, con santo Tomás de Aquino, porque es un pensador decisivo en muchos sentidos para comprender la disputa en Ficino y Pico, y el trasfondo moral de su controversia.

⁴ *Ibid.*, 1178 a.

⁵ Existe un debate abierto desde la época de difusión del *De ánima* de Aristóteles, a propósito de la naturaleza y relación entre el intelecto paciente y intelecto agente. Al respecto, hay una larga tradición de intérpretes que sostienen que el intelecto agente no es humano, otorgándole una naturaleza divina o, al menos, ontológicamente superior. De cualquier manera, lo que subyace a la idea de los dos intelectos es que guardan una relación ontológica en la cual ambos son lo mismo, intelectos, pero se distinguen por tratarse de modos distintos, en potencia o en acto. Al respecto, puede verse el pasaje origen del debate. Aristóteles, *De ánima* 3. 5; y Michele Frede, “On Aristotle’s Conception of the Soul”, pp. 104-105.

⁶ Son innumerables las fuentes en que se recoge y se discute dentro del cristianismo el origen divino del alma. Aquí sólo enumero algunas, sin la pretensión de ser exhaustivo. Pablo en Romanos 1:18, donde sostiene el carácter “espiritual” de la vida del alma. Agustín, *De libero arbitrio*, donde discute distintas hipótesis en cuanto al origen del alma. Tertuliano, *Sobre el alma*, breve tratado donde sostiene una idea estoica del origen del alma. Orígenes, *Sobre los primeros principios*.

Santo Tomás es, como se sabe, el principal receptor, lector y comentador del aristotelismo en el siglo XIII, y por ello mismo, una de las referencias inequívocas a la que vuelven los dos contendientes que casi dos siglos más tarde debatirán en Florencia. Lo fundamental para nosotros, sin embargo, es que en Tomás encontramos las razones que ya antes habíamos visto en el aristotelismo a cerca del perfeccionamiento del alma. Lo expresa de este modo en la *Cuestión disputada sobre las virtudes en general*:

Pero así como el hombre adquiere su propia perfección, a saber, el alma por la acción de Dios, así también su última perfección, que es la felicidad perfecta del hombre, la tiene inmediatamente por Dios, y en Él mismo descansa [...]. Por lo tanto, para realizar acabadamente las acciones ordenadas al fin de la vida eterna es infundida por parte de Dios en el hombre, ciertamente, en primer lugar, la gracia, por la que el alma tiene un cierto ser espiritual [...].⁷

Vemos pues cómo Dios, según Tomás, a través de la gracia da al alma aquello que ésta necesita para poder ser perfecta. Aquello que finalmente le permitirá que se distinga de la de otros hombres. Pero este vínculo con Dios tiene en Tomás un fundamento metafísico que reelabora de Aristóteles y que expone de manera concisa en un pequeño opúsculo conocido como *De ente et essentia*.

En él, Tomás muestra cómo desde el punto de vista metafísico hay una continuidad ontológica entre el acto primero y más perfecto que es Dios, y la forma sustancial de hombre, es decir, el alma humana. Esa continuidad está dada, en primer lugar por el carácter sustancial de ambos, el alma y Dios, por la que éste es postulado como la forma perfecta de la primera, pues las sustancias se distinguen a partir del grado de su potencialidad, nula en Dios, amplia en el alma. Escribe Tomás:

Por tanto, las mismas [sustancias] se distinguen entre sí según su grado de potencia y acto, de modo que una sustancia inteligente superior, que está más próxima al primer acto, tiene más acto y menos potencia, y lo mismo en los demás. Y esto se completa en el alma humana, que posee el último grado entre las sustancias espirituales [...].⁸

Así, lo que hace que el alma y Dios puedan mantener un contacto que permita la infusión de la naturaleza del último en el primero, es

⁷ Sto. Tomás de Aquino, *Cuestión disputada sobre las virtudes en general*, p. 194.

⁸ Sto. Tomás, *El ente y la esencia*, p. 71.

que se trata fundamentalmente de seres que solo varían por el grado de perfección a partir de un ser que le es común.

Y en esto quiero ser muy puntual. Para santo Tomás en particular, pero con él para una larga tradición de reflexión moral fundada en la estructura del pensamiento aristotélico, el fundamento por el cual el alma puede encontrar su perfección en Dios es porque este último es "el ente" perfecto, y el alma un ente imperfecto. Así, en tanto que ambos son "entes" y comparten por lo mismo el ser, el alma se perfecciona en la medida en que se parece a ese otro ente que es Dios, y hasta que llega a ser ese ente que es Dios.

La tesis de la no entidad de del Uno, es una idea que pone en cuestión precisamente el "parentesco" entre el alma y Dios, ahora, la unidad primera. Al privar a la unidad justamente de aquello que Dios compartía con el alma, la entidad, esta tesis introduce incertidumbre en torno a la posibilidad de perfeccionamiento del alma, y es a este problema al que se enfrentaran Marsilio Ficino y Pico della Mirandola en el Renacimiento.

II

En enero de 1490 un todavía joven Giovanni Pico, conde della Mirandola, inicia una controversia con su colega y rival filosófico Marsilio Ficino a propósito del significado del diálogo platónico *Sofista*.⁹

La discusión podría ser una más de las muchas que caracterizan este periodo inicial de la reflexión filosófica del Renacimiento, y sin embargo, no será así. A raíz de la discusión, Pico escribe en 1491 un breve tratado que titula *De ente et uno*, en donde aborda, precisamente, la interpretación de dos diálogos platónicos, el *Parménides* y el *Sofista*, en el contexto de una referencia al *De ente et essentia* de Tomás de Aquino.

Pico morirá tres años después, en 1494, y su tratado sobre el ente no será publicado sino hasta 1496, mismo año que Ficino manda a la imprenta su comentario al *Parménides* y comienza el del *Sofista*, que redacta como respuesta a las posiciones sostenidas por Pico. En el centro de la discusión está la interpretación que Plotino hace de la segunda hipótesis del *Parménides* ("Si el uno es"¹⁰) en la *Enéada* sexta. Escribe Plotino:

⁹ Cf. M. Allen, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Cf. Platón, *Parménides*, 146 bss.

Siendo la naturaleza del Uno engendradora de todas las cosas, no es en modo alguno ninguna de las cosas que engendra. No es algo que pueda tener cualidad y cantidad; ni es por otra parte inteligencia o alma, ser en movimiento o reposo, ser en el lugar o en el tiempo.¹¹

Apenas un poco antes, indica:

El ser tiene una forma, que es la forma característica del ser, y ese término de que hablamos está privado de toda forma, incluso de la forma inteligible.¹²

Para Plotino, pues, el Uno está por encima y más allá de todo. “Es la fuente de todas las cosas, pero sin ser una cosa”¹³ y es por tanto, completamente diferente de todo lo que existe, muy señaladamente del ser —el uno no es un ente— y del alma.

Es así, pues, que Plotino distingue al uno del ser y del alma, y funda su metafísica sobre la base de un principio totalmente trascendente. La idea de la no entidad del uno.

Ya en 1474 Marsilio Ficino recoge esta tesis de Plotino en una obra monumental que lleva el título *Teología platónica*. La intención expresa de Ficino al redactar esta obra es la de mostrar que los argumentos platónicos sirven para reforzar las bases de la religión cristiana, así como para que aquellos que estudian la filosofía como divorciada de la religión, “vengan a darse cuenta que están en un error”. En última instancia, la intención es la de sostener lo que atribuye a san Agustín: “que los platónicos con pequeños cambios, serán cristianos”.¹⁴

Uno de los argumentos “platónicos” que utiliza es el que interpreta, al modo de Plotino la segunda hipótesis del *Parménides*. Sin presentarlo expresamente enunciado en el texto, la no entidad del Uno es el eje del tercer capítulo del libro segundo de la *Teología*, en el que se expone la idea de los 5 seres:

El ángel, que inmediatamente precede al alma, no puede ser una unidad inmóvil porque la distancia entre estas dos cosas particulares —la primera una pluralidad en movimiento, y la otra una unidad inmóvil— aparece inmensa. La unidad es, por supuesto,

¹¹ Plotino, *Enéada* sexta 9 (8), p. 288.

¹² *Id.*

¹³ Antonia Tripolitis, *The Doctrine of the Soul in the Thought of Plotinus and Origen*, p. 49.

¹⁴ Cf. Marsilio Ficino, *Platonic Theology*, Proem, p. II.

el opuesto de la pluralidad, y lo que es inmóvil de lo que es móvil. Pero como en todo estas dos se oponen una a la otra, no pueden venir una después de la otra: necesitan un vínculo. El ángel pues, precede al alma, que es pluralidad en movimiento, sin intermediarios.¹⁵

La idea aquí es que la percepción del orden de las cosas, en particular la que se refiere a los ordenes más eminentes, consiste en un ascender del movimiento y la pluralidad, a la pluralidad inmóvil, y de ahí, a la unidad inmóvil.

Este pasaje, como el capítulo en el que aparece, tiene la función de conducirnos a la conclusión de que existe un principio universal de todo lo que existe y que ese principio es la unidad. Pero, además, el capítulo busca subrayar que en esa conclusión están de acuerdo San Juan y el platónico Amelio, con base en un pasaje de Eusebio de Cesarea que señala tal concordancia.¹⁶

Así, la unidad *supra ens* es presentada por Ficino con un punto de avenencia central entre el cristianismo y el platonismo. Esto es relevante, porque dará un matiz determinado a su posición en la polémica sobre las consecuencias morales de sostener la no entidad de la unidad.

Analizado desde el punto de vista de sus implicaciones morales, el pasaje introduce un problema que es capital: sobre el alma se encuentra algo Uno con lo que no comparte nada. La falta de elementos comunes entre el alma y el Uno, es la consecuencia de entender que la Unidad no es una entidad. Y eso constituye una ruptura.

El alma no se ve ella misma en lo Uno, y no puede ver al Uno como un grado mejor que ella misma, ya sea como una dirección o un fin, o una más alta perfección. Porque el uno no tiene esa entidad —y semejanza— que tenía el Dios de Tomás con el alma. Dios se ha convertido en otra cosa, se ha vuelto *ratio unitatis* y no una *ratio entis*. Y al hacerlo se ha roto la secuencia ontológica. Dios no es, no puede ser, una condición más perfecta del alma, porque no tiene ningún vínculo con ella. Es, sí, la razón de sus cualidades, pero no la perfección de su naturaleza.

Entonces ¿cómo distinguir a quienes son mejores y cómo uno mismo puede hacerse mejor? La respuesta de Ficino no es fácil ni directa. En un primer momento, adopta la posición de que el alma

¹⁵ M. Ficino, *Teología platónica*, I-VI, 2, p. 79. La traducción es nuestra.

¹⁶ El pasaje referido está en Eusebio de Cesarea, *Praeparatio evangelica*, Libro 11, Cap. XIX.

no puede “avanzar” sino “retroceder” hacia el bien.¹⁷ Que no puede emerger de la imperfección a lo perfecto, sino que sólo le queda, refluir, reconcentrarse, regresar hacia aquello Uno de la que ella misma ha salido. Como si de lo que se tratara fuera de despojar al alma de sus cualidades como psique para asimilarla al Uno.

III

Pico no sustenta la misma tesis que Ficino. Al contrario, al inicio mismo del *De ente et uno* se coloca en clara disonancia con la idea de la no entidad del Uno. Así, escribe: “Aristóteles dice en muchos pasajes que se corresponden entre sí y cubre el mismo espacio el Uno y el Ente”; y pensando concretamente en Ficino, continúa: “Contradice la Academia y quiere que el Uno sea antes que el Ente”.¹⁸ Sin embargo, la intención de Pico no es sostener la tesis opuesta a la de Ficino. Sino, de hecho, encontrar un punto de “concordia” entre las ideas aristotélicas y platónicas:

Secondo l'interpretazione metafisica del *Parmenide* di Platone sostenuta da Pico, l'Uno della prima ipotesi è Dio; d'altra parte, però, Dio, secondo la concezione della teologia aristotelica, come realtà pura è l'essere stesso. Rimane dunque da provare che questo Uno è, e che l'Essere puro non solo è Uno, bensì l'Uno stesso. Certamente per Pico il senso dell'affermazione secondo cui Dio è “al di sopra dell'Essere” non solo non viene annullata da questa identificazione, ma viene innanzitutto legittimata dal punto di vista platonico e aristotelico. L'affermazione *super ens, super verum, super unum* riferita all'Essere puro, identico all'Uno stesso, significa infatti unicamente che il principio divino non è alcun determinato, concreto Essere o Uno, bensì è l'Essere e l'Uno stesso.¹⁹

El punto de la concordia es, aquí, clave para entender la disonancia de Pico con Ficino. Si en este último encontramos una deliberada intención de mantener el platonismo en acuerdo último con el cristianismo, en Pico encontramos que, de acuerdo con Borghesi, “propone el acuerdo de toda doctrina en conflicto en la unidad de la búsqueda de la verdad”.²⁰ Y esto significa que en Pico encontramos

¹⁷ Cf. M. Ficino, *op. cit.*, II-III, 2, p. 89.

¹⁸ Giovanni Pico, *De la dignidad del hombre*, p. 160.

¹⁹ W. Beierwalter, *L'Uno che è*, citado por Borghesi, “Pico e la concordia. In margine a un recente dibattito”, p. 193.

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

no la intención única de conciliar cristianismo y platonismo, sino la más ambiciosa intención de conciliar una pluralidad de puntos de vista, de visiones, en el proceso mismo de la verdad.

A este efecto vale la pena introducir la idea expresada por Pier Cesare Bori en un libro sobre la *Oratio de hominis dignitate*, en la cual habla del bilingüismo de Pico. La idea, expuesta de modo sucinto, refiere que en la *Oratio*, Pico expresa una misma idea en distintos idiomas: en platónico, en cristiano, en cabalístico... y que cada uno, más allá de referir lo mismo en términos del objeto último de lo que trata, constituye una vía de acceso diferente al mismo horizonte de verdad.²¹

En este sentido, Pico parece no querer renunciar a la posibilidad de que la semejanza del alma con la divinidad sea un medio de acceso a la felicidad, como lo es el recogerse en la contemplación de la unidad hasta asemejarse. En el propio *De ente et uno*, escribe que, “lo primero que la presente disputa [refiriéndose a la de la no entidad de la unidad entre platónicos y aristotélicos] nos amonesta es que, si queremos ser felices, imitemos a Dios, el más feliz de todos, poseyendo en nosotros la unidad, la verdad y la bondad”.²²

Es interesante que Pico presente la unidad como una de las cualidades a “poseer en nosotros”. La imagen retrata muy bien la intención de conciliar, por un lado, la idea de la necesidad de semejanza entre el alma del hombre y Dios, con la idea de que la unidad es uno de los atributos de la divinidad misma, así como mostrar que las dos vías de acceso a Dios, la unidad tanto como semejanza, son formas de acceder a la felicidad por el hombre.

Pico defiende de esta forma tanto el linaje divino del alma, como su desemejanza con Dios. Lo interesante es que piensa en un proceso de ascenso del alma humana que a la vez se presenta como una despojarse del alma de sus cualidades. Hay apartados en de *De hominis dignitate* como en *De ente et uno*, en que Pico describe así este proceso:

Nosotros, pues, emulando en la tierra la vida querúbea, purgaremos nuestra alma, refrenando, por medio de la ciencia moral, los ímpetus de nuestras pasiones, disipando con la dialéctica las

²¹ Cf. Pier Cesare Bori, *Pluralità delle vie*, p. 57: “ma avanzo sin d'ora l'ipotesi che proprio in questo bilinguismo vi sia la prima e più originaria manifestazione, e forse il fondamento, della sua “molteplice filosofia”, del suo atteggiamento teorico pluralistico, della sua capacità di far guardare alla realtà ‘secondo’ innumerevoli prospettive”.

²² G. Pico, *De ente et uno*, citado en *De la dignidad del hombre*, p. 187.

tinieblas de la razón, expeliendo así las inmundicias de la ignorancia y de los vicios, de forma que, ni se desboquen indómitos nuestros afectos, ni caiga inconsideradamente nuestra razón en trances de delirio. Entonces venga la filosofía a bañar con su luz nuestra alma, ya bien recompuesta y purificada, y finalmente, la lleve a la perfección del conocimiento de las cosas divinas.²³

Así también, en *De hominis dignitate* escribe:

Y si no satisfecho con ninguna clase de criaturas, se recogiera en el centro de su unidad, hecho un espíritu con Dios, introducido en la misteriosa soledad del Padre, el que fue colocado sobre todas las cosas, las aventajará a todas.²⁴

De esta forma Pico, como antes Ficino, encuentra que el paso último del alma, que es *supra escalas*, más allá de la jerarquía de las cosas que existen, es un recogerse, un refluir, un regresar a la solitaria calígene del Padre. Pero ha señalado también la forma en que, adquiriendo los atributos, mediante el ejercicio el alma asciende hacia esa plenitud del Padre.

IV

Ficino responde a Pico discutiendo la interpretación de los dos textos básicos de la tesis de la no entidad de la Unidad: el *Parménides* y el *Sofista*. Yo me detendré únicamente en el *Comentario al Sofista*, porque el contenido del *Comentario* se circunscribe a un tema que señalará un camino diferente —en cierto sentido impredecible— para encarar las consecuencias morales de subrayar la diferencia entre el ser y la unidad. Y apuntemos, para comenzar, que el tema no es otro que la existencia de lo que no es.

Aunque esto merece no una breve presentación, sino probablemente un libro completo, trataré de subrayar los elementos esenciales para comprender la manera en que Ficino responde a Pico y hacia dónde tiende a dirigirse.

A través del *Sofista*, Ficino recoge el tema del no ser a partir del arte del sofista que combina la verdad con lo falso, el ser con lo que no es:

For when we say that it (the simulacra) resembles the true but is something other than the true the we declare in the meantime that

²³ *Ibid.*, p. 110.

²⁴ *Ibid.*, p. 106.

it exists and therefore that it exists as something true [...] But when we say the simulacrum is not true, we admit too that it does not exist, since the true is interchangeable with what does exist and the false with what does not exist.²⁵

Puede parecer extraño que Ficino responda a Pico con una reflexión sobre lo que tiene una existencia aparente, punto de confluencia entre lo que es y lo que no es. Hay, por supuesto, una razón filosófica: si, en efecto, el no ser existe de alguna forma en el ser o, dicho a la inversa, si el ser contiene de algún modo el no ser —por ejemplo, la negación de que es “otro” distinto de lo que es: si “el jarrón no es una ventana” es parte del ser del jarrón mismo—, entonces es posible mostrar que el ser Uno no es una condición del ser. Sino que el ser uno es un atributo derivado de la participación del ser en la Unidad que supone la exclusión de toda multiplicidad.²⁶

El argumento de Ficino es, de manera muy sintética, que la existencia del discurso sofístico es posible sólo a partir de la semejanza entre el ser y la unidad, que es lo mismo que decir que es gracias a la multiplicidad del ser que nunca es unívoco y siempre está confundido con lo que no es.

La verdad, como el bien, competen al ser, no a la Unidad que carece por completo de atributos (la diferencia aquí es radical respecto de la *Teología*) y están siempre confundidas con su contrario. El problema, entonces, no es el de la pluralidad de vías, sino que esas vías son rutas equívocas que confunden al tiempo que aclaran. ¿Qué hacer pues, en un mundo en que el hombre puede hacer lo mismo cosas que imágenes de cosas, apariencias que se confunden, se toman por las cosas mismas, incluyendo el bien mismo?

La respuesta de Ficino no ya a Pico, sino al dilema planteado al aceptar la no entidad de la Unidad, tiene que ver con inquirir sobre la naturaleza imaginaria de la vida humana. Sobre el modo en que las imágenes de las cosas son manipuladas y de las formas cómo a través de esas imágenes, las cosas mismas se ven afectadas.²⁷

Entre ellas, por supuesto, está la realización del bien. Pues el objeto mismo de la vida moral tiene una existencia mixta, es una apariencia que encierra verdad y falsedad. Aparece como una obra, como una construcción que requiere de una hermenéutica particular para reconducirla hacia el bien asociado al ser, al mayor bien posi-

²⁵ M. Allen, *op. cit.*, p. 321.

²⁶ *Cf. ibid.*, p. 239.

²⁷ *Cf. ibid.*, p. 274.

ble, y de él, a la contemplación de lo que está más allá de cualquier apariencia, la unidad misma.

V

La disputa es aún un libro abierto. No hay conclusiones propiamente que cierren este capítulo desatado por Pico y Ficino. Lo interesante sin embargo, es reparar en la forma en que la dos respuestas centrales: la pluralidad de vías y la búsqueda de una hermenéutica apropiada a un bien constituido en apariencias, parecen confluir en nuestra reflexión contemporánea, ávida a un tiempo de multiplicar los senderos que comunican a la felicidad, y azorada ante su extraña mixtura que los transforma, casi tan pronto en que son entrevistados, en un señuelo de ensueño, una apariencia que se revela tan falsa como frívola.

Bibliografía

- ALLEN, Michael J. B., *Icastes: Marsilio Ficino's interpretation of Plato's Sophist*. Los Angeles, University of California Press, 1989.
- ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea*, trad. Antonio Gómez Robledo. México, UNAM, 1983.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 1988.
- BORGHESI, Francesco, "Pico e la concordia. In margine a un recente dibattito", *Schede Umanistiche*, XVII, n. 2, 2003.
- BORI, Pier Cesare, *Pluralità delle vie. Alle origini del "Discorso sulla dignità umana" di Pico della Mirandola*. Milano, Feltrinelli, 2000.
- FICINO, Marsilio, *Teologia platonica*, trad. Michele Schiavone. Bologna, Centro di Studi Filosofici di Gallarate, 1965.
- FICINO, Marsilio, *Platonic Theology*, trad. Michael J. B. Allen y John Warden. London, Harvard University Press, 2001.
- FREDE, Michele, "On Aristotle's conception of the soul" en Martha C. NUSSBAUM y Amélie OKSENBERG RORTY, *Essays on Aristotle's "De Anima"*. New York, Oxford University Press, 1992.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *De la dignidad del hombre*, trad. Luis Martínez Gómez. Madrid, Editora Nacional, 1984.

- FICINO, Marsilio, *Teologia platonica*, trad. Michele Schiavone. Bologna, Centro di Studi Filosofici di Gallarate, 1965.
- FREDE, Michele, "On Aristotle's conception of the soul" en Martha C. NUSSBAUM y Amélie OKSENBERG RORTY, *Essays on Aristotle's "De Anima"*. New York, Oxford University Press, 1992.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *De la dignidad del hombre*, trad. Luis Martínez Gómez. Madrid, Editora Nacional, 1984.
- PLATÓN, *Parménides*, trad. Guillermo R. De Echandía. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- PLOTINO, *Eneada sexta*, trad. José Antonio Miguez. Madrid, Aguilar, 1975.
- TRIPOLITIS, Antonia, *The Doctrine of the Soul in the Thought of Plotinus and Origen*. New York, Libra, 1978.

El poder y el tiempo en la obra de Giacomo Marramao

ELISABETTA DI CASTRO
Universidad Nacional Autónoma de México

Giacomo Marramao nació en Catanzaro, Calabria, en 1946; estudió filosofía en las Universidades de Florencia y de Frankfurt, en donde recibió durante su formación tanto la influencia del historicismo como de la llamada teoría crítica. Fue docente del área de filosofía política del Instituto Universitario Oriental de Nápoles por casi veinte años, y actualmente es catedrático de la Universidad de Roma Tre. Además de haber sido profesor invitado en diversas universidades europeas y del continente americano (entre ellas la UNAM), fue cofundador de diversas revistas como son *Laboratorio Politico* e *Il Centauro*.

En la vasta obra de Marramao se pueden distinguir dos periodos. En el primero, el autor reflexiona sobre la crisis del marxismo y su posible revisión, poniendo especial atención en el concepto de "praxis". De esta etapa son sus libros *Marxismo e revisionismo in Italia* (1971), *Austro-marxismo* (1977) e *Il politico e le trasformazioni* (1979). En el segundo periodo, que inicia a finales de los setenta, sus reflexiones se centran en dos conceptos fundamentales del pensamiento occidental: el poder y el tiempo. De esta etapa son sus libros *Potere e secolarizzazione. La categorie del tempo* (1983), *L'ordine disincantato* (1985), *Minima temporalia. Tempo, spazio, esperienza* (1990), *Kairòs. Apologia del tempo debito* (1992), *Cielo e terra. Genealogia della secolarizzazione* (1994), *Dopo il Leviatano. Individuo e comunità nella filosofia politica* (1995) y *Passaggio a Occidente* (2003). Sobre esta segunda fase se centrará nuestro estudio.

Empecemos entonces por esbozar algunos de los principales elementos de sus reflexiones sobre el poder que nos llevarán posteriormente a ocuparnos de la noción de tiempo. Históricamente identificamos el poder con el ejercicio de la soberanía política en una determinada comunidad humana, cuyas expresiones pueden ser el jefe de una tribu, el rey, el parlamento, el presidente de un país o incluso el líder de un partido. Pero el poder, señala Marramao, es un fenómeno mucho más amplio y más profundo que el exclusivo poder institucional.

Para su conceptualización, el autor destaca que uno de los principios característicos de la modernidad fue el pretender conducir la "realidad" a la fuerza normativa de la razón.¹ La piedra angular de esta nueva manera de concebir el mundo (no sólo el poder) fue el proceso de secularización por el que se dejó atrás el tiempo medieval y la Ciudad de Dios, para pasar en cambio al tiempo del progreso y la Ciudad del Hombre; es el paso de la época de la comunidad a la de la sociedad, de un vínculo colectivo fundado en la obligación a otro basado en el contrato, de una voluntad sustancial a una voluntad electiva. Se trata, en última instancia, de la irrupción del individuo como un agente que es capaz de conocer el mundo en el que se encuentra y de actuar en él de la mejor manera posible.²

Básicamente, la noción de secularización que caracteriza la modernidad pone el énfasis en la capacidad del individuo para apoderarse de su propio destino y, en este sentido, remite a tres principios fundamentales: a) el principio de acción electiva o de autodecisión individual, b) el principio de diferenciación y especialización progresivas (que conlleva un aumento de complejidad), y c) el principio de legitimación o de cambio.

Si bien el término *secularización* surgió originalmente en el ámbito jurídico —durante la Reforma designaba la expropiación de los bienes eclesiásticos ya sea a favor del príncipe o de las iglesias nacionales reformadas—, en el siglo XIX el término se extendió hasta abarcar el sentido del desenvolvimiento histórico de la sociedad occidental moderna: racionalización y desencanto del mundo. Recordemos la célebre formulación de Max Weber:

Se sabe o se cree que en cualquier momento en que se *quiera* se puede llegar a saber, que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Esto quiere decir simplemente que se ha excluido lo mágico del mundo.³

El nexos entre secularización, racionalización y desencanto del mundo se presenta como un destino histórico irreversible, aunque ello

¹ Cf. Giacomo Marramao, *Potere e secolarizzazione*. Si bien hoy presenciamos alarmantes procesos de *deseccularización* con la vuelta de diversos fundamentalismos, la modernidad le apostó a un despliegue continuo de racionalización, sobre el cual, sin embargo, Weber había ya advertido, con su célebre metáfora de la jaula de hierro, que también podía conducir a la irracionalidad (cf. Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*).

² Planteamiento que sigue siendo el centro de la teoría de la elección racional contemporánea (cf. Elisabetta Di Castro, *La razón desencantada*).

³ M. Weber, "La ciencia como vocación", p. 200.

obviamente no supone un mundo sin ideologías ni una desacralización *tout court*. Más bien, aclara Marramao, la realidad en tanto racionalización del mundo sería la condición de la elección y del obrar del individuo moderno. De esta manera, la íntima relación entre racionalidad y formas de actuar permite pensar al mundo moderno, a la realidad social, como un conjunto de acciones guiadas (o que pueden ser guiadas) por la racionalidad (ya sea de los propios individuos o incluso de un espíritu absoluto como propone el pensamiento hegeliano).⁴

De esta manera, no es de extrañar que se caracterice a la filosofía política moderna a partir de la propuesta iusnaturalista de Thomas Hobbes quien, a pesar de defender un Estado absolutista, concibe el ámbito de lo social y lo político como algo artificial (no natural) que construyen racional y voluntariamente los individuos para salir de un estado de naturaleza que es insostenible.⁵

Pero para caracterizar el proceso de secularización por el que, como dijimos, se dejó atrás la Ciudad de Dios, Marramao también recurre al diagnóstico que de la propia modernidad hacen autores tan distintos como son Hannah Arendt y Octavio Paz. En el prefacio a su libro *Cielo e terra* el autor retoma de Arendt la siguiente idea:

aunque admitamos que la edad moderna comenzó con un imprevisto e inexplicable eclipse de la trascendencia, de la fe en un más allá, de ello no se sigue en modo alguno que esta pérdida haya arrojado a los hombres al mundo. Al contrario, la evidencia histórica demuestra que los hombres modernos no fueron proyectados hacia el mundo, sino hacia sí mismos.⁶

De igual manera, recupera el siguiente pasaje de la obra de Paz:

En India y en China la conjunción fue el modo de relación entre los signos *cuero* y *no cuero*. En Occidente fue la disyunción [...]. Divorcio entre el cielo y la tierra: la virtud consiste en el sacrificio de la naturaleza para merecer el cielo. En su última fase, el cristianismo genera la sociedad irreligiosa moderna y transforma la relación vertical entre los términos en relación horizontal: el cielo se convierte en historia, futuro, progreso; la

⁴ Aunque después de la crisis de las grandes síntesis del siglo XIX, la filosofía contemporánea caracterizaría a la racionalidad más bien como una razón "débil" que, lejos de las visiones sustancialistas y las lógicas fundacionales y deductivas, asume la inestabilidad y está atenta a los continuos cambios del entorno que requieren de nuevas respuestas y autodefiniciones (cf. G. Marramao, *L'ordine disincantato*).

⁵ Cf. Norberto Bobbio, "El modelo iusnaturalista".

⁶ Hannah Arendt, *La condición humana*, citada por G. Marramao en *Cielo y tierra*, p. 10.

naturaleza y el cuerpo, sin cesar de oponerse, dejan de ser objetos de condena y se hacen sujetos de conversión. La historia no es circular ni intermitente, como en China [...]. Es acción abierta hacia el futuro, colonización del porvenir [...]. China concibió la cultura como cultivo de la naturaleza; el Occidente moderno como dominio sobre ella.⁷

Así, con Arendt tenemos que el centro de la modernidad gira alrededor del principio de la interioridad como alienación del mundo, y con Paz que éste descansa en el principio del dominio como abstracción del cuerpo. Para Marramao, ambos motivos son cruciales ya que permiten ir a la raíz del divorcio entre el cielo y la tierra, al origen de la “colonización del futuro” y de la “expropiación del mundo” que remiten finalmente a esa categoría nuclear que caracteriza a la modernidad: la secularización. Categoría que tiene varias acepciones, como es la pérdida de los tradicionales modelos de valor y autoridad, la erosión progresiva de los fundamentos teológico-metafísicos, la apertura a lo contingente, a la elección, a la responsabilidad y al actuar humano en el mundo.

Otro de los autores clave en el análisis realizado por Marramao, y que no podemos dejar de mencionar, es Karl Löwith quien a mediados del siglo pasado destacó cómo el ir al fondo del proceso cultural del Occidente moderno era ubicar una específica *experiencia del tiempo*. En este sentido, la teología de la historia y su expresión secularizada como fe en el progreso, tienen en común una fundamental concepción del tiempo que puede definirse como *futurocéntrica*.

Esta nueva concepción de la modernidad tendría, sin embargo, una matriz judeocristiana. Su visión escatológica produce, en el momento en que hace su aparición en la cultura de Occidente, una drástica ruptura con la concepción clásica del tiempo, propia del mundo griego y romano, basada en la idea de la reversibilidad y del retorno cíclico de los acontecimientos.

Sin duda, la concepción judeocristiana del *tiempo* está muy enraizada en la cultura occidental y ha configurado nuestra forma de entender la historia. En este sentido, la historia es concebida como un proceso lineal, recto, acumulativo, que se dirige necesariamente hacia un determinado fin, al futuro, con una lógica interna progresiva, orientada hacia el mejoramiento de la humanidad (entiéndase

⁷ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, citado por G. Marramao en *ibid.*, pp. 10-11.

por ello, por ejemplo, la autoafirmación del espíritu como pensaba Hegel o la progresiva liberación de todas las desigualdades como sostenía Marx). Esta idea lineal de la historia se manifiesta tanto en la espera de una era mesiánica por parte de hebreos, cristianos y musulmanes, así como en la fe absoluta de los laicos en el desarrollo de la ciencia y de la técnica.

De esta manera, tenemos que la visión lineal del tiempo que caracteriza el pensamiento occidental moderno, se contraponen, como dijimos, a la concepción de la historia tradicional que tenían los clásicos griegos y romanos, en la que el correr del tiempo se entiende como una repetición de una serie de ciclos, similares a los naturales, como es el caso del día que sigue a la noche o las estaciones del año. Visión moderna del tiempo en la que se juega también un sentido en la historia y que Marramao destaca nuevamente por contraposición a la concepción antigua: “La temporalidad judía y cristiana daría un sentido a la historia; en la temporalidad pagana, la historia no tendría significado propio, ya que todo retorna eternamente”.⁸

Más allá de las concepciones específicas que podemos observar en la filosofía de la historia moderna, la visión providencialista de la historia en el pensamiento occidental, al menos en los dos últimos siglos, se consolidó finalmente como una apología del poder al legitimizarlo a partir de una supuesta “razón histórica”; se trata, en última instancia, del poder que se manifiesta como destino de la nación, de la etnia o de la raza.

Pero Marramao da un paso más en su reflexión sobre el poder y el tiempo en la medida en que hoy la idea providencialista de la historia es también cuestionada y la categoría de *necesidad* que conlleva es sustituida por la de *posibilidad*. De esta manera, enfatiza el autor, el desarrollo histórico ha dejado de entenderse como *necesario* y se concibe más bien como *abierto a la contingencia*. Para nosotros, en cada momento —ya sea del presente, del futuro o incluso del pasado—, existe un abanico de posibilidades, de entre las cuales, una es la que efectivamente acaba realizándose en tanto fruto de la elección y la contingencia. Junto con esta nueva visión del desarrollo histórico, es de destacar que también cambia nuestra concepción del poder; ésta se vuelve más desencantada al quedar diluida esa “razón histórica” que lo legitimaba.

Pero la actual crisis de la filosofía de la historia, no sólo cuestiona el concepto de necesidad, también pone en duda la idea de una

⁸ G. Marramao, *ibid.*, p. 99.

Historia con la "H" mayúscula. Si hoy reconocemos que la cultura humana no es estática y que cada comunidad se caracteriza por su propia dinámica, irrumpe irremediamente una pluralidad de historias que se entrelazan e interactúan entre sí.

Finalmente, esta pluralidad de tiempos históricos le permite a Marramao concebir la estructura de la historia a partir de estratos, es decir, la historia hoy no podría concebirse de manera lineal ni tampoco cíclica; no sigue la idea de la flecha ni la del ciclo del tiempo, sino es más bien como una estructura geológica, formada por diversas capas. Estas capas frecuentemente se sobrepone unas a otras, e incluso una capa ubicada en el fondo puede llegar a remontar a las otras y colocarse temporalmente en la cúspide. Como ejemplos de ello, el autor destaca el conflicto en la ex Yugoslavia o el Holocausto, casos en los que se puede observar la irrupción de conflictos atávicos que se creían ya superados.

Después de este breve esbozo de algunas de las principales reflexiones de Marramao sobre los conceptos de poder y tiempo en la modernidad, tenemos que hacer una última aclaración: el esquema de la flecha o el círculo son sólo imágenes o metáforas del tiempo que nos permiten orientarnos en la complejidad de ideas que se han propuesto para concebir y entender la historia; en tanto tales, son simplificaciones que no hay que tomar rígidamente, de hecho, se trata de dos concepciones extremas enfrentadas, entre las cuales se pueden ubicar otras propuestas más matizadas e incluso algunas que han tratado de conciliarlas. La imagen de una estructura estratificada de la historia que nos propone el propio Marramao es también una metáfora, pero ésta es considerada más rica y compleja que el modelo lineal progresivo o el cíclico, y, por ello, se propone como una visión más adecuada para pensar actualmente la historia.

Para concluir, destaquemos la relevancia de esta propuesta. Marramao parte del supuesto de que la historia es necesaria para reconstruir el tejido de nuestra memoria, de nuestra identidad como individuos, culturas, grupos y sociedades. De hecho, existimos como individuos, culturas, grupos y sociedades en la medida en que podemos recomponer constantemente las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro. En esta recomposición, el pasado por sí mismo no dice nada, sólo puede hacerlo en la medida en que es reinterpretado desde un presente que mira hacia un futuro. Un futuro que después de la crisis de la filosofía de la historia moderna, se presenta como un futuro abierto en el que ya no se conciben las grandes transformaciones sino que se intenta más bien promover

proyectos limitados. Al igual que la Ciudad de Dios, los grandes fines necesarios de la Historia con mayúscula quedaron atrás, ahora las propuestas son *contingentes* por lo que se abre el horizonte de lo *posible*. Horizonte de lo posible cuya apertura nos lleva también a ser realmente sujetos de la historia y no solamente sujetos replegados hacia atrás, hacia el pasado, hacia la reelaboración parasitaria de lo que la tradición nos ha transmitido.⁹

Bibliografía

- BOBBIO, Norberto, "El modelo iusnaturalista", *Sociedad y Estado en la filosofía política moderna*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- DI CASTRO, Elisabetta, *La razón desencantada. Un acercamiento a la teoría de la elección racional*. México, UNAM, 2002.
- MARRAMAIO, Giacomo, *Cieloytierra. Genealogía de la secularización*. Barcelona, Paidós, 1998.
- MARRAMAIO, Giacomo, *Dopo il Leviatano. Individuo e comunità*. Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- MARRAMAIO, Giacomo, *L'ordine disincantato*. Roma, Editori Riuniti, 1986.
- MARRAMAIO, Giacomo, *Potere e secolarizzazione. La categorie del tempo*. Roma, Editori Riuniti, 1983.
- WEBER, Max, "La ciencia como vocación", *El político y el científico*. México, Alianza Editorial, 1989.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

⁹ En este sentido, el pensar la política hoy, "después de la modernidad", exigiría un cambio de paradigma que vaya más allá de los horizontes (conceptuales y prácticos, metafísicos y técnicos) del Estado Leviatán (cf. G. Marramao, *Dopo il Leviatano*).

Antropologie del Sud: i casi del Messico e dell'Italia

ENZO SEGRE MALAGOLI
Universidad Autónoma Metropolitana

Le antropologie che si sono sviluppate in Messico ed in Italia sono passate per processi storici profondamente diversi tra loro, e queste pagine, consapevoli di ciò, vogliono tracciare alcuni parallelismi per usarli come strumenti di una metodologia maieutica che facciano emergere dal confronto punti sostanziali delle loro formazioni, radici culturali e dimensioni politiche.

Prima di tutto bisogna chiarire che si intende qui per antropologie del Sud. A volte si pensa che siano antropologie relazionate con le problematiche delle regioni del Sud di un determinato paese, dove sud sarebbe così soltanto una definizione geografica. Qualche volta le tematiche proprie del Sud di un paese coincidono con quelle della geografia, ma più spesso no, dato che si intende qui per antropologie del sud le antropologie di quei paesi in cui il loro oggetto di studio fa parte dello stesso Stato-Nazione dell'antropologo. Infatti l'oggetto di studio, l'alterità, non si trova a diecimila miglia dalla casa dell'antropologo come in quelle metropolitane. L'altro che convive nella stessa casa dell'antropologo oltre che essere oggetto di studio disciplinare, assume di per se stesso un rilevante interesse politico per lo Stato-Nazione a cui appartiene, è insomma una parte importante delle questioni nazionali.

La questione indigena in Messico e la questione meridionale in Italia hanno queste caratteristiche: hanno rappresentato un nodo politico ineludibile ed il centro basilare delle rispettive antropologie, fino a quando gli studi di antropologia urbana e più in generale di approccio culturale o simbolico, contemporanei di fatto ai processi di globalizzazione, le hanno spiazzate o, meglio, le hanno introdotte in una nuova dimensione.

Dall'altra parte delle antropologie del Sud, si trovano le antropologie metropolitane. Queste si contraddistinguono dalle prime per il fatto che il loro oggetto di studio risiede fuori degli stessi Stati-Nazione metropolitani e dove l'antropologo non è concittadino del suo oggetto di studio.

Le antropologie del Sud si contrattistinguono per avere l'altro in casa, quelle metropolitane l'altro fuori di casa. Per le prime è una questione di politica interna, per le altre di politica estera. La mediazione politica tra queste due antropologie ed il loro oggetto di studio è differente: in una si risolve dentro la problematica dello Stato-Nazione, nella seconda nella mediazione politica con l'altro sorta dall'espansione dell'Occidente.

In quest'epoca può darsi che questa distinzione possa suscitare dubbi, dal momento che la circolazione professionale degli antropologi è spesso sovranazionale: siamo di fronte ad una nuova divisione internazionale del lavoro antropologico. Inoltre anche perché le tematiche del locale e del globale si sovrappongono: le politiche dei blocchi, USA, UE, Asia, hanno riformulato il significato delle stesse frontiere tra gli Stati-Nazione. Infine perché la divisione geografica politica tra Nord e Sud non sembra più avere lo stesso senso di trent'anni fa. Più che l'immagine della contrapposizione Nord-Sud, sembra più adeguata quella di isole, di arcipelaghi politici economici che si estendono per il pianeta. Inoltre i crescenti flussi migratori portatori di culture e storie, differenti *tout court*, pongono in contatto gruppi umani una volta separati e che ora esportano oltre le frontiere i loro problemi, incluso le loro questioni nazionali.

Tuttavia mentre lo Stato-Nazione continuerà ad essere la forma di organizzazione politica dominante, la distinzione tra antropologie del Sud e metropolitane continua ad avere convenzionalmente un senso dal momento che evidenzia immediatamente due tematiche distinte: il cambiamento di significato dell'alterità dentro o fuori della casa. Infine la formazione dello Stato-Nazione ha chiuso sotto una stessa cupola politico-amministrativa gruppi umani con storie diverse tra loro. Questo non è accaduto soltanto nei paesi che hanno dato luogo alle antropologie del Sud, è accaduto anche in quelli generatori di antropologie metropolitane. Ma qui nel periodo che va dalla seconda metà del secolo XIX fino alla prima metà del secolo XX le alterità culturali presenti sono state oggetto di studi di folklore, mentre le antropologie metropolitane hanno rivolto la loro attenzione all'altro fuori di casa. È questo il caso di paesi come Gran Bretagna, Francia, Germania, Olanda.

È probabile che questo fenomeno correlato alla divisione del lavoro tra antropologia e scienze folcloristiche si debba al fatto di trattarsi di potenze coloniali, particolarmente le prime due: all'antropologia i selvaggi stranieri, agli studi di folklore le culture popolari nazionali.

Ma a partire dalla seconda metà del XX secolo la distanza tra antropologia e scienze folcloristiche anche in questi paesi si è venuta riducendo, e la loro integrazione è stata sempre più intensa. Tutto questo però non intacca il fatto che le antropologie metropolitane abbiano formato i loro statuti teorici e metodologici attraverso lo studio degli altri fuori di casa. Inoltre, seppure con differenze (per esempio, mentre la politica coloniale francese fu per molti aspetti assimilazionista rispetto ai popoli colonizzati, quella inglese basata sull'*indirect rule* fu più integrazionista che assimilazionista nel rispetto delle differenze), la forma politica imperiale è sempre stata indirizzata verso la multiculturalità, verso l'accettazione delle diversità: un requisito, in fin dei conti, una legittimazione della stessa presenza imperiale in un'ottica evolucionista.

Le antropologie del Sud non si differenziano sul piano scientifico da quelle metropolitane. Positivismo, funzionalismo, strutturalismo, marxismo, storicismo sono stati gli stessi bagagli culturali delle due antropologie, anche se va riconosciuto l'apporto predominante nelle elaborazioni teoriche delle antropologie metropolitane.

Le antropologie di paesi come Messico, Italia, Brasile, Guatemala, Perù, Cile, Spagna sono antropologie del Sud. Perché? Queste antropologie si trovano di fronte all'altro in casa. Si tratta della relazione dell'altro con lo Stato-Nazione, con l'economia nazionale e con la cultura nazionale. Se si vuole sono antropologie con un forte valore politico per destino storico.

Ma torniamo ai casi dell'Italia e del Messico. Nel momento che il mare Mediterraneo smette di essere il centro della storia premoderna dell'Occidente, che l'Oceano Atlantico si trasforma nel mare Mediterraneo dell'epoca moderna, in cui le culture del Mediterraneo entrano in contatto ed in contrasto con quelle dei popoli del nord Europa per la Conquista d'America e del globo, queste stesse culture mediterranee passano attraverso profondi cambiamenti.

Un primo punto da segnalare: queste culture si vanno ad estendere letteralmente dagli Appennini alle Ande. In questo processo la già particolare situazione di isolamento del Mezzogiorno italiano viene ad accentuarsi chiuso, come si è detto, tra le acque salate del mare e quelle sante della Chiesa Cattolica Romana.

Nel momento dell'espansione atlantica, il Mezzogiorno italiano si trasforma in un'isola che sempre più si allontana dalla storia moderna, a differenza del centro e nord d'Italia, mentre l'espansione europea e specie quella spagnola e portoghese coinvolgono

nella storia dominata ormai dall'Oceano Atlantico i popoli indigeni d'America.¹

Nelle "Indie italiane" preoccupa alla Chiesa Romana la persistenza di un profondo sincretismo popolare tra religioni agricole pagane e Cattolicesimo, mentre nelle Indie americane era in pieno svolgimento l'evangelizzazione delle popolazioni indigene e con essa la nascita di nuovi sincretismi religiosi. Da qui le destinazioni dei due missionari gesuiti: la rievangelizzazione del Meridione e l'evangelizzazione del Messico.

Mentre l'espansione della storia nell'Oceano Atlantico era motore della nascente modernità, il fallito incontro della Spagna con essa trascinò con sé le sue colonie, tra cui la Nuova Spagna ed il Meridione italiano. Le colonie americane di Spagna vengono a far parte dell'Occidente ma paradossalmente non della modernità, e molte popolazioni indigene restano fuori o ai margini dello stesso Occidente.

Ai due poli estremi dell'Impero spagnolo si trovano il Meridione italiano e la Nuova Spagna. Entrambi i poli lontani dalla modernità europea.

Coll'Indipendenza, il Messico si trasforma in Stato-Nazione con compiti enormi tra cui l'accesso al progresso, alla modernità attraverso la creazione di un'economia ed una cultura nazionale. Come l'Italia ("L'Italia è fatta, ora bisogna fare gli Italiani" è una frase attribuita a Cavour), lo Stato-Nazione messicano precede i messicani.

Lo Stato postrivoluzionario include infine dentro di sé l'insieme dei cittadini messicani. Questo stato rappresenta, a differenza di quello del Porfiriano, la totalità dei messicani ormai omogeneizzati dentro la cultura nazionale. Ma ai margini, metà cittadini metà *indios*, restano gli indigeni.

Sostenuto dalla ideologia della razza cosmica, il meticcio diventa lo strumento demografico per raggiungere la modernità; la questione indigena, che annovera milioni di persone, diviene sempre più una questione nazionale irrisolta, cui l'antropologia deve portare il suo contributo. Il conoscimento stesso dei vari gruppi indigeni assume un valore non soltanto storico-culturale, ma un valore squisitamente politico.

A parte eccezioni come Guillermo Bonfill Batalla, l'antropologia messicana, e specialmente l'indigenismo, hanno cercato più

¹ Vedi il mio articolo: "Fichi d'India. Ernesto de Martino: *Las Indias de para allá y las Indias de para acá*".

l'assimilazione che l'integrazione dei gruppi indigeni all'economia e alla cultura nazionale.

Forse si potrebbe sinteticamente riassumere così il problema: il modello di ricerca della modernità, che per diverse vie ha perseguito il Messico, può risolvere la questione indigena? o, al contrario, la questione indigena sorge dal modello di sviluppo? Si tratta di assimilare gli *indios* a questa società o di integrarli in una società messicana nuova?

In realtà in questi ultimi anni la questione indigena ha dato una svolta. Le domande poste erano attorno all'alternativa di assimilare gli *indios* alla realtà nazionale od integrarli ad una futura realtà riformata. Si tratta di assimilare, si tratta di integrare... dove il ruolo degli *indios* in entrambi i casi rimaneva passivo.

A partire dagli anni ottanta gli indigeni hanno assunto una posizione attiva per risolvere la loro questione, soluzione che per essere tale va oltre la questione indigena ed arriva alle riforme nazionali. E ciò implica una nuova identità indigena, una forma diversa della rappresentatività politica, una società interculturale.

Concludo con alcune osservazioni ritornando alla questione meridionale ed alla antropologia italiana. Quando Carlo Levi, nel 1945, pubblicava *Cristo si è fermato ad Eboli* denunciava il millenario abbandono dei contadini del sud da parte dei governi che si erano susseguiti.² Risolvere la loro miserevole condizione diveniva un imperativo morale per il nuovo Stato italiano antifascista. La questione meridionale, nella prospettiva di Levi, doveva necessariamente sboccare nell'accesso alla modernità italiana ed europea col suo orizzonte di valori. Non vi è in Levi, per fortuna, alcun relativismo culturale che avrebbe indebolito la sua sacrosanta denuncia.

Nel fondatore dell'antropologia italiana, Ernesto De Martino, vi è un movimento più complesso. Si riconoscono i valori delle culture del Meridione ed il loro divenire storico a zig-zag fatto di splendori e decadenze, le loro radici che affondano nelle antichità mediterranee. E vi è uno sguardo critico al modello di sviluppo capitalistico che si sta perseguendo nello stato italiano del dopoguerra, un modello che produce alienazione.

Nel profondo di De Martino vi è un'esigenza di umanesimo che non può ignorare i valori delle culture del sud allo stesso tempo che ne vede le miserie. Questo stesso umanesimo mentre gli fa riconoscere i valori della civiltà occidentale, dal cristianesimo a Kant,

² Vedi anche il mio articolo: "Eboli mediterranee e Eboli messicane".

nella costruzione della integrità della persona, non gli impedisce di vedere quanto cammino resti da percorrere a questa civiltà per realizzare i suoi stessi valori. Qui si ha collocato fino a non molto la questione meridionale italiana.

Bibliografia

- SEGRE, ENZO, "Fichi d'India. Ernesto de Martino: *Las Indias de para allá y las Indias de para acá*", in Mariapia LAMBERTI e Franca BIZZONI eds., *La Italia del siglo xx*, México, UNAM, 2001, pp. 303-314.
- SEGRE, ENZO, "Eboli mediterranee e Eboli messicane", in Mariapia LAMBERTI e Franca BIZZONI eds., *Italia: literatura, pensamiento, sociedad*, México, UNAM, 2003, pp. 279-285.

Un viaggio che diventa migrazione: storie di italiani in Messico

MANUELA DEROSAS

Universidad Nacional Autónoma de México

–Viaggi per rivivere il tuo passato?– era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: –Viaggi per ritrovare il tuo futuro?– E la risposta di Marco: –L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà.

ITALO CALVINO. *Le città invisibili*

Una sorta di giustificazione metodologica

Quando iniziai a raccogliere le interviste, di cui presento qui i risultati, non avevo idea di come le avrei usate, perché ciò che mi spinse a farlo era primariamente il bisogno di rispondere a una serie di domande e inquietudini personali sul Messico e sulla mia vita qui. Attraversavo una di quelle "crisi di rigetto", come scoprii che le definivano alcune delle persone intervistate. Forse il mio obiettivo principale in quel momento era una sorta di terapia: capire me attraverso gli altri. Pinkola Estés in *Donne che corrono con i lupi* parla del potere curativo del racconto: per me, che le andavo registrando, queste interviste avevano la valenza di un *cuento sanador* e mi hanno aiutato a mettere in ordine la mia confusa esperienza in Messico, fatta di sentimenti contrastanti, segnata costantemente dalla nostalgia per l'Italia, che diventava poi nostalgia per il Messico, quando ne ero lontana.

Non è pertanto una ricerca sorta in ambito accademico; ho percorso il cammino inverso, dalla realtà alla teoria, dal vissuto all'interpretazione teorica e la bibliografia, piuttosto eterogenea, è stata fondamentale per organizzare le informazioni e capire che quello che mi veniva raccontato non era solo degli italiani in Messico (senza togliere, naturalmente, una serie importante di specificità), ma era proprio di chi espatria, qualunque sia il punto di partenza o di arrivo o la causa della migrazione.

Per concludere questa premessa, e a mo' di dichiarazione metodologica, riporto quanto afferma lo scrittore magrebino Tahar Ben Jelloun:

Nel rapporto osservatore-osservato, mi sono sempre sentito implicato in un processo imprevisto e più forte (più violento) di qualsiasi impostazione metodologica pseudorigorosa. La mia testimonianza non è quella di un osservatore neutrale e ingenuo (farà progredire la conoscenza? Non lo so). In quale misura hanno influito la mia fantasia e la mia angoscia in questo discorso ascoltato, recepito, messo per iscritto? Lo ignoro, però posso affermare che non mi sono mai sentito estraneo a ciò che accadeva. Non ero assente. La mia presenza, la mia esperienza mi introducevano nell'interiorità degli altri: non so fino a qual punto mi ci insediassi e, di conseguenza, non so più chi osservava chi.¹

Uso del termine migrazione

Il termine migrazione mi ha sempre riportato a un immaginario che era quello degli italiani che alla fine dell'Ottocento arrivavano, per esempio, in Argentina o a un tipo di migrazione come quella che attualmente interessa l'Italia come "paese di accoglienza", anche se forse è un paese, in questo senso, ancora immaturo.

Il termine mi ha sempre fatto pensare alla migrazione individuale inserita dentro flussi e traiettorie già segnate e, soprattutto, all'idea di un progetto migratorio di base che spinge a lasciare la propria terra in cerca altrove di condizioni (soprattutto economiche) assenti in patria.

Nella maggioranza delle mie interviste non trovavo il progetto migratorio di base: si trattava di un arrivo in qualche modo più casuale. Alla domanda "perché sei arrivato in Messico?", quasi tutti rispondono per un viaggio, altri per ragioni di studio, ma la caratteristica comune è che quella che era nata come esperienza ben circoscritta nel tempo (2-6 mesi), si trasforma in esperienza di vita "quasi-definitiva". Nessuno degli intervistati parte dall'Italia con l'idea di fermarsi in Messico; è nel luogo che si trasforma la posizione iniziale.

Restava, comunque, il dilemma: se dovevo definire le persone che stavo intervistando, come le definivo: emigrati, migranti, viag-

¹ Tahar Ben Jelloun, *L'estrema solitudine*, p. 17.

giatori? Nomadi, spinti al viaggio da una pulsione interna, dall'incapacità di aderire ai modelli della società da cui provengono, spinti dal desiderio di cercare se stessi altrove, e che anche se si fermano tutta la vita in Messico il nomadismo ce l'hanno dentro, per esempio nel loro non decidere mai fino in fondo di stare in questo paese, nel loro contemplare sempre la possibilità di un altrove da scoprire e da vivere, anche se forse non lo faranno mai. È quella possibilità lasciata sempre aperta, quella porta mai chiusa, quell'apparenza di instabilità anche in situazioni apparentemente stabili, come a dire che quando si è rotta una volta la barriera della propria appartenenza territoriale, è per sempre rotta o sempre "rompibile".

La scrittrice e sociologa italo-argentina Clementina Sandra Ammendola afferma:

E m'identifico con la parola migrazione perché è un termine che allarga gli orizzonti e produce l'idea di movimento, di circolarità [...]. Esiste un continuo movimento di persone avanti e indietro tra il paese di partenza e quello d'arrivo. [...] apparentemente il migrante si muove su un raggio che si allontana dal centro e va verso l'ignoto. Apparentemente. Il distanziamento con le origini rimane parziale: permane l'attaccamento affettivo, emotivo, che induce nostalgia. Il ritorno concreto e/o immaginario crea un movimento continuo, circolare, perdurabile. Ritorno al proprio paese, alle radici, il desiderio di tornare spesso auspicato ma sempre rimandato. Il ritorno-mito mai messo in atto: residenza fisica nel paese d'accoglienza, ma cristallizzazione psicologica dei valori, modelli, ecc. del paese d'origine.²

Questa idea di circolarità è il filo rosso che lega molte delle osservazioni qui presenti.

"Migrante", come participio presente del verbo migrare, indica l'azione *in fieri*, non conclusa, ed è un termine che descrive meglio il processo della migrazione, come processo che non si conclude mai. Mi sembra poi interessante sottolineare che l'uso del suddetto termine, eliminando i prefissi di luogo *in-* ed *e-*, toglie l'attenzione dal punto di arrivo, il primo, e dal punto di partenza, il secondo, rappresentando in modo più efficace il concetto di movimento continuo, di un'attenzione che non si focalizza mai per intero su nessuno dei due luoghi. Questo mi sembra il termine più adatto per definire i miei intervistati. Perciò, rispetto alla situazione che registravo in

² Clementina Sandra Ammendola, *Circularità migrante*, tratto da: <http://www.comune.fe.it/vocidalsilenzio/attiammendola.htm>

Messico ho scelto di parlare di “un viaggio che diventa migrazione” che, a mio parere, salva i due concetti, quello peculiare di molte delle mie interviste, cioè l'apparente assenza di un progetto migratorio, e quello reale di una migrazione verso il Messico.

Le migrazioni hanno sempre caratterizzato il cammino dell'umanità. Le ragioni di chi intraprende un percorso migratorio sono molteplici, e da qui derivano i diversi tipi di migrazione: ricerca di una migliore situazione economica o di nuovi orizzonti, per studio, per conoscere nuove culture, per sfuggire da esperienze persecutorie (profughi, rifugiati, esiliati), ma in generale possiamo dire che “gli individui si muovono verso le opportunità e che tutto gravita intorno ad un desiderio di esplorare l'altrove immaginato come il luogo mitico dove scoprire nuove possibilità”.³

L'altrove diventa nell'immaginario del migrante “uno spazio magico”.⁴ Molti lo definiscono la terra promessa; io, riferendomi al Messico, uso una definizione che mi fece molto sorridere quando lo ascoltai da uno degli intervistati: “il paese dei balocchi”, per la quantità e la facilità di opportunità a livello professionale e sociale che il luogo offre.

L'altrove non è solo il luogo dove si ha la speranza che migliorino le condizioni materiali, ma il luogo che permette l'emergere della soggettività, fuori dagli schemi culturali cui si appartiene, che dà libertà,⁵ che dota il migrante di uno sguardo oggettivo.

Naturalmente l'incontro/scontro con la realtà rivela che l'altrove non è solo il luogo delle opportunità e delle possibilità, ma è anche il luogo dell'attesa, della confusione di sé, della sospensione del giudizio, che se da un lato libera dall'altro scardina le proprie basi identitarie rivestendo di incertezza il mondo fuori e dentro di sé. L'alterità a volte si svela in tutta la sua durezza, la sua complessità, e il migrante inizia “un percorso di aggiustamento identitario finalizzato a trovare quell'unità combinatoria in grado di mettere insieme gli elementi del passato e del presente che hanno costellato il suo percorso migratorio e a darsi un nuovo ordine di priorità”.⁶ La terra promessa diventa allora anche terra di dolore e la terra lasciata diventa, a sua volta, il paradiso perduto, nuovo luogo di idealizza-

zione. Ed ecco, nuovamente, la circolarità migrante, che è circolarità anche di aneliti e di impulsi, di idealizzazioni e di valori.

Caratteristiche dell'attuale migrazione italiana in Messico

Le interviste, quaranta, sono state effettuate nel 2001 su un campione di persone tutte residenti a Città del Messico, la maggioranza delle quali si dedicano all'insegnamento dell'italiano in università e istituti privati, e con un'esperienza di vita in Messico che va dai due anni a più di venti. Ciò che mi sembra importante sottolineare è che le dinamiche di arrivo delle persone giunte venti anni prima, rispetto a quelle attuali, restano sostanzialmente le medesime, pur nel mutato contesto politico-sociale sia italiano che messicano.

Dalle interviste emergono una serie di elementi comuni, che elenco qui di seguito:

- Non esiste un progetto migratorio definito: in quasi tutti i casi la partenza è praticamente improvvisa, un viaggio, un soggiorno di studio, un periodo di qualche mese che poi diventa di anni. Un paio di casi di donne che partono in posizione “gregaria” e pertanto, per lo meno da parte del coniuge, esiste questo progetto, anche se la permanenza è inizialmente progettata per un periodo breve.
- Se non esiste un progetto migratorio è vero anche che nella maggior parte dei casi si parte comunque da una situazione di insoddisfazione rispetto al vissuto in Italia, difficoltà familiari, assenza di buone prospettive professionali, insoddisfazione politica, che “slega” le persone intervistate da obblighi di ritorno assicurando una certa mobilità che facilita la prima decisione di una permanenza.⁷

⁷ Alcuni passi tratti dalle interviste, in relazione ai primi due punti trattati. A: “Ero in crisi forte in varie cose, nella mia vita personale col marito, con la casa, con mia madre, ma soprattutto in crisi con lo stile di vita italiano-europeo, cioè a me l'Italia e l'Europa mi avevano proprio scocciato.” B: “Qui per la prima volta in vita mia non mi sono sentita un'instabile e una disadattata, qui tutto è più fluido, è molto lontano il Messico dall'idea di iper-professionalità che abbiamo in Italia.” C: “Qui è possibile sognare tutto, magari poi non lo realizzi perché lentamente ti penetrano insieme ai *bichos* [NdR: batteri] intestinali anche quelli della *flojera* [NdR: pigrizia], ma non importa puoi sognare, a qualunque età e in qualunque momento. Certo questo è accompagnato da una scarsa professionalità, da una forte carica di improvvisazione e da lavori spesso un po' raffazzonati, ma chi mi dice che chi in Italia ha dieci *master*

³ Adel Jabbar, “I migranti: dal ribaltamento alla ribalta”, relazione del Forum sulla Letteratura della Migrazione 2003, Mantova. Tratto da: www.eksetra.net.

⁴ *Id.*

⁵ Nelle interviste “il senso di libertà” è una delle risposte più frequenti alla mia domanda: “che cosa ti ha dato il Messico?”

⁶ A. Jabbar, *op. cit.*

Il sociologo algerino Abdelmalek Sayad sosteneva che uno studio dei fenomeni migratori deve sempre prendere in considerazione anche il punto di partenza degli emigrati, altrimenti sarebbe condannato a un visione etnocentrica.⁸ Egli, naturalmente, si riferiva alla situazione francese, dove l'emigrato sembrava iniziare a vivere in Francia, sicuramente i termini della migrazione italiana in Messico sono alquanto diversi, ma credo comunque che valga la pena capire in qualche modo anche il punto di partenza del migrante, da quali condizioni si muove volontariamente o involontariamente, intendo con o senza un progetto migratorio definito,⁹ per poter capire le sue condizioni all'arrivo.

- Spesso non vi è un momento in cui coscientemente si decide di restare in Messico, è una decisione in realtà che viene da sola, ma forse non si esprime a livello cosciente, così come non si decide neppure che si resterà per tutta la vita, anche se poi la quasi impossibilità di tornare in Italia e le cose costruite, le relazioni sociali, professionali fanno pensare tutto il contrario. È come se gli intervistati

in diritto sappia realmente fare il suo mestiere?" D: "Non so... io non ero affatto soddisfatta della mia vita e soprattutto delle prospettive che avevo davanti: continuare a lavorare in fabbrica, sposarmi presto, avere dei bambini. Sai io vengo da una famiglia di contadini... Da lì non partii più per il mio viaggio e, come dicono qua in Messico, mi sono buttata dentro un altro viaggio, un viaggio che mi ha cambiato la vita." E: "Non sapevo quasi niente del Messico, avevo l'immaginario tradizionale di *Speedy González*. Ricordo che in aereo mi lessi una guida turistica molto generale. E questo primo contatto con il Messico ha rappresentato una sorta di rinascita per me. Quindi il Messico mi ha accolto benissimo fin dalla prima volta e mi ha dato molto, tanto che mi ha lasciato qualcosa che poi mi ha fatto tornare."

⁸ Abdelmalek Sayad, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, p. 44.

⁹ Questo è un punto particolarmente importante anche nel testo di León e Rebecca Grinberg, *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*, pp. 30-35. La loro è un'analisi psicoanalitica della migrazione e rifaucendo a Balint sottolineano come il modo in cui le persone affrontano il momento migratorio dipende molto dall'atteggiamento nei confronti del nuovo, dell'ignoto: si parla di "ocnofilia" e "filobatismo", che indicano posizioni opposte, una tendente ad aggrapparsi a ciò che è stabile e sicuro, l'altra orientato verso la ricerca di nuove ed interessanti esperienze. Gli "ocnofilici" si caratterizzano per l'enorme attaccamento alle persone, ai luoghi, alle cose, hanno bisogno di oggetti, sia umani sia materiali, perché non possono vivere da soli. I "filobatici", al contrario, evitano i legami, tendono all'indipendenza ed a cercare piacere nelle avventure, nei viaggi e, in particolare, nelle emozioni nuove. Evidentemente, anche la reazione allo strappo migratorio sarà diversa a seconda che si appartenga all'una o all'altra tipologia: gli "ocnofilici", sono profondamente legati al proprio paese e lo lascerebbero solo in circostanze inderogabili, i "filobatici", invece sono più inclini ad emigrare, inseguendo orizzonti sconosciuti e nuove esperienze.

verbalizzassero una cosa e ne vivessero un'altra (in realtà, quando uno si muove una volta potrebbe rifarlo e poi la questione che il non decidere mai lascia ampi margini di libertà).

Alla domanda "quando hai deciso di fermarti definitivamente in Messico", la maggior parte degli intervistati sorride davanti alla parola "definitivamente"; un intervistato risponde: "Definitivamente (ride)... definitivamente è una parola impegnativa in questa vita dove l'insicurezza sembra l'unica sicurezza"; e un'altra: "(ride) Sicuramente non ho ancora deciso. Non mi piace vivere in Italia, non mi piace il quotidiano, però mi mancano un sacco di cose, gli amici, i compagni, la famiglia. E quindi questa scelta non l'ho metabolizzata bene. Sono qui da otto anni e mezzo. L'idea di tornare in Italia mi spaventa, mi sparerei un colpo solo all'idea! (ride), però l'idea di dire sono in Messico tutta la vita... non mi prende benissimo!". E un'altra: "... non posso decidere che starò qui sempre, non mi passa neanche per la mente di dire sto qui e starò sempre qui, potrei andare a Sidney, a Tokio, a Los Angeles. Se il lavoro è stato sentirsi fungo anziché albero... che lo sia sino alla fine!"

- Sebbene non si decida di fermarsi in Messico tutta la vita e si pensa di muoversi, solo in pochi casi si vede l'Italia come paese di ritorno: il ritorno in patria viene considerato difficile per tante ragioni, da quella professionale, a quella più psicologica della difficoltà di riadattarsi all'Italia e in Italia.

- Spesso accade che l'Italia si idealizzi, si recuperi a distanza, stesso approccio che poi viene rivisto nei rientri, vacanze, brevi soggiorni; anzi, spesso, ritornandovi, si matura un certo sentimento di insofferenza o di distanza verso il proprio paese,¹⁰ si diventa estremamente critici anche verso il modo di vivere degli italiani, si matura una certa avversione verso "il provincialismo culturale dell'italiano medio"; d'altra parte, però, non si è meno critici con il Messico.

- Pochi i casi di tentato rientro, ma quasi tutti fallimentari. Le persone intervistate ritornano sempre in Messico e la ferita più grande è la sensazione di essere stranieri nel proprio paese; in una delle interviste la persona dice "mi sentivo immigrata nel mio stesso paese". C'è chi parla

¹⁰ Molti degli intervistati rivelano che lontano dall'Italia hanno desiderio di tornare, poi dopo un paio di settimane di permanenza, sono già stanchi e sono confortati dal fatto di sapere che hanno casa in Messico.

di *desgarro del desexilio*¹¹ o *herida del regreso*, a volte il ritorno dalla migrazione è tanto difficile da elaborare come l'emigrazione primitiva.¹² Molti studi di psicologia dimostrano come si vivano quasi gli stessi sentimenti della prima migrazione e che a volte sono anche più difficili da elaborare, perché è in qualche modo più semplice assumere la differenza e l'estraneità in un paese straniero che nel proprio. Si matura così la sensazione o il sentimento di non appartenere più a nessun luogo.¹³

- La circolarità, come dice Ammendola, è anche nella lingua che si parla, punto che non analizzerò in questa sede, perché richiederebbe di una trattazione a parte, ma nelle interviste emergono interessantissimi casi di interferenza linguistica o sovrapposizione fra lo spagnolo e l'italiano.

- Dell'Italia si rimpiangono un certo modo di comunicare, gli affetti, le relazioni familiari o d'amicizia,¹⁴ con le quali comunque i

¹¹ L. e R. Grinberg, *op. cit.*, p. 177.

¹² Da un tango (*Volver*) di Carlos Gardel: "Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse con mi vida... / Tengo miedo de las noches / que, pobladas de recuerdos, / encadenan mi soñar... / Pero el viajero que huye / tarde o temprano detiene su andar... / Y aunque el olvido, que todo destruye, / haya matado mi vieja ilusión, / guardo escondida una esperanza humilde / que es toda la fortuna de mi corazón."

¹³ Da un'intervista: "Quindi, tornai in Italia e fu uno *shock*. Non vi era niente in cui io mi riconoscessi, dalla questione fisico-geografica: per me quegli spazi messicani erano qualcosa di grandioso, erano posti dove la Natura è tale per cui ti senti infima rispetto ad essa però ti senti anche profondamente dentro. Sentire il corpo era stata un'esperienza lirica, di una bellezza incredibile e questo non lo riuscivo a sentire in Italia. Non ritrovavo niente di questo. La relazione con la gente era priva di fisicità... Il corpo, il ballo, la sensualità che non era sessualità. Non sentivo tutto questo e mi faceva male. Poi non riuscivo a capire gli italiani, per cui era come se, una volta tornata in Italia, non avessi più i parametri della relazione con gli altri. Mi ricordo che gli amici mi dicevano 'ma tu [...] non cammini come noi! Tu non guardi la gente come prima'. C'era anche da parte degli altri la percezione della differenza e da parte mia la percezione della separazione dal mondo dove ero vissuta tanti anni. Fu un periodo terribile quello in Italia, *no embonavo* [NdR: non facevo connessione. *No embonavo* è un bell'esempio di interferenza linguistica]. Ero differente, non ero più la stessa. Entrai in uno stato di anomia, non sapevo più chi fossi, stavo malissimo, gli amici mi vedevano strana."

¹⁴ Alcuni passi tratti da interviste. Domanda: "Cosa ti manca dell'Italia?" A: "le relazioni personali, gli affetti, gli amici e in generale quel modo di costruire le relazioni e i rapporti, la possibilità di dire quello che ho in testa senza dover mediare, sapendo che l'altro mi capirà, che capirà che se gesticolo non è per aggredirlo, ma fa parte del mio modo di comunicare, che se non chiedo le cose con duemila *por favor*, *gracias*, e bla bla, non vuol dire che sto dando ordini, ma sto appunto chiedendo una cosa. Ecco questo mi manca e a volte è quello che mi sfinisce di qui". B: "[...]

migranti mantengono sempre un contatto forte, nonostante gli anni e le distanze (nuovamente la circolarità delle migrazioni). È verso questo tipo di Italia che si nutrono sentimenti di nostalgia a volte laceranti. Si è scritto molto sulla nostalgia¹⁵ come male del migrante o del viaggiatore: il repertorio letterario e musicale è alquanto vasto. In fondo, noi occidentali siamo tutti figli di Ulisse, nel nostro immaginario culturale è uno dei miti fondatori della nostra civiltà, l'eroe che viaggia, che esplora, ma anche l'eroe tormentato dalla doppia nostalgia, per Itaca e per il viaggio.

- Nel giudizio degli intervistati l'Italia appare divisa fra critica e idealizzazione. Come dice Leed in *La mente del viaggiatore*, il viaggio dona lo sguardo oggettivo, tanto verso la cultura di arrivo quanto verso quella di partenza. Lo sguardo oggettivo è quello che produce il giudizio critico, ma c'è poi il sentimento d'appartenenza che genera la nostalgia e che fa vedere con occhi non critici, a volte un po' appannati, ciò che lucidamente si condanna o da cui si fugge.

- Dell'Italia si rimpiange naturalmente il cibo, che è uno degli elementi identitari più forti.

- Soprattutto in una fase iniziale c'è un totale rifiuto di contatto con la comunità italiana, che forse non esiste affatto in Messico o forse,

la gente, l'essere italiana; abbiamo una qualità di vita a livello umano che non ho trovato da nessuna parte, una qualità di relazione con l'altro che non ho trovato da nessuna parte". C: "...delle ragioni che a volte ti spingono a tornare, ad esempio gli amici-amici, i veri amici, quelli che lo sono da tutta la vita, quelli che ti vengono a prendere all'aeroporto, quelli che quando stai lì si fanno in quattro per farti stare a tuo agio". D: "Dell'Italia mi mancano gli amici, il modo di vedere le cose degli amici, quella spontaneità che hai con la gente del tuo paese. A volte qui fai un battuta e ti malinterpretano o pensano che li stai attaccando, o si offendono, quella tranquillità di esprimermi nella mia lingua con quella facilità di essere capita".

¹⁵ Marco Mazzetti, *Strappare le radici. Psicologia e psicopatologia di donne e uomini che migrano*, p. 29. "Nostalgia" è una parola moderna coniata da un giovane medico alsaziano, Johannes Hofer, che nel 1688 presentò la sua *Dissertatio medica de nostalgia*, nella quale descrive una malattia che egli aveva osservato di frequente tra i soldati mercenari svizzeri, presso i quali svolgeva allora la sua opera di medico. Egli si era accorto del particolare stato d'animo in cui cadevano, talora, quegli uomini, fatto di melanconia, di intenso desiderio di tornare a casa di paura di non rivedere più il paese natale e proponeva come unica terapia efficace l'immediato ritorno al loro paese. Questa malattia secondo Hofer poteva condurre anche alla morte. Fu effettuata allora la prima codificazione medica, o meglio ancora psichiatrica, di una patologia della migrazione.

almeno nell'immaginario di questi migranti resta molto legato ad ambiti strettamente istituzionali, dai quali essi sono abbastanza lontani.

- Anche se, almeno inizialmente, non si costruiscono relazioni forti con italiani, gli intervistati riconoscono però che le poche relazioni che hanno con i compatrioti sono più "vere, semplici, profonde" di quelle che si hanno coi messicani, per la naturale differenza culturale. C'è un ritorno, in molti casi, successivo alla relazione con gli altri italiani. Spesso si mette in rilievo l'assenza di una vera comunicazione con i messicani.

- Alla domanda "cosa ti ha dato il Messico?", tutti rispondono: un senso di libertà (forse si deve alla condizione di straniero) e il senso di tolleranza che si acquisisce in Messico.

- Il Messico viene visto come un paese accogliente, pieno di possibilità, dove tutto è possibile, mentre l'Italia è quello che "ti chiude le porte in faccia". C'è, comunque, un rapporto contraddittorio con il Messico, nella maggioranza dei casi si ama "come una matrigna".¹⁶

- Soprattutto per le donne, si evidenziano difficoltà di relazione, in particolare con gli uomini messicani, tutte sottolineano il problema del *machismo* e la presenza schiacciante della "famiglia".

- In tutte le interviste vengono raccontati piccoli e grandi incidenti culturali, di cui si è stati o si continua ad essere protagonisti. Spesso sono legati alla lingua, della quale si tarda a raggiungere una vera e propria competenza comunicativa, molte volte sono legati al "tempo", uno degli elementi più problematici nella relazione fra culture diverse.

Le tre tappe: visione incantata, incontro con la realtà, "messicanizzazione"

La migrazione, qualunque sia il contesto di partenza, di arrivo, le motivazioni alla base dell'espatrio, che evidentemente determinano esperienze diverse, è un momento forte nella vita di un individuo, che si trova a gestire cambiamenti spesso traumatici. I Grinberg so-

¹⁶ Quelle tra virgolette sono citazioni tratte dalle interviste.

stengono che "La migración es una de las contingencias de la vida que exponen al individuo que la experimenta a pasar por estados de desorganización, que exigen una reorganización ulterior, que no siempre se logra".¹⁷

La migrazione è un momento di crisi, di rottura, soprattutto a livello identitario e, pur positive che possano essere le condizioni del paese di accoglienza e indipendentemente dalle condizioni che spingono all'espatrio, qualunque migrante passa per tre fasi psicologiche, di cui parla Frighi di "impatto", di "rimbalzo", di "adattamento/aculturazione".¹⁸

Sarebbe interessante ripercorrere le osservazioni della medicina moderna sulla salute mentale degli immigrati, cominciate verso la metà dell'Ottocento, che si possono considerare come i prodromi dell'attuale etno-psichiatria e vedere come, se da un lato esistono effettivamente condizioni traumatiche che sono sempre state legate alla migrazione, dall'altro però sono anche sempre esistiti stereotipi attraverso cui etichettare il "diverso" da sé, colui che non si riesce a inquadrare nei propri schemi sociali e culturali. Per lungo tempo, infatti lo straniero, il migrante era un soggetto a rischio di salute mentale oppure era un alienato, un elemento che si trovava a disagio nel paese di origine, incapace di integrarsi nel tessuto sociale e quindi, secondo questi studi, propenso alla migrazione.¹⁹

¹⁷ L. e R. Grinberg, *op. cit.*, p. 127. E più sotto continua "Si el yo del emigrante, por su predisposición a las condiciones de su migración, ha sido dañado severamente por la experiencia traumática o la crisis que ha vivido o está viviendo, le costará recuperarse del estado de desorganización y padecerá distintas formas de patología psíquica o física. Si cuenta con una capacidad de elaboración suficiente, la crisis, después de ser superada tendrá una cualidad de 'renacimiento' con desarrollo de su potencial creativo".

¹⁸ Luigi Frighi (*Argomenti di igiene mentale*) ha distinto in tre fasi il percorso psicologico del migrante. Una prima fase di "impatto", a volte durissima, ma a volte anche euforica. Una seconda fase di "rimbalzo", in cui prevalgono vissuti di delusione, che si può esprimere con modalità inibite (depressione) o aggressive (rabbia), e che vedono sia comportamenti di fuga e di ritiro, sia comportamenti di lotta e, a volte di ribellione; frequentemente queste due modalità possono alternarsi. Infine, la fase di "adattamento" vero e proprio, che corrisponde ad un processo di apprendimento e acculturazione. "Curiosamente, questa terza fase, che pure appare come quella del più soddisfacente controllo sociale e dell'integrazione dell'immigrato, in realtà, sembra essere anche quella del crescere del suo malessere psicologico. Quasi che l'adattamento socio-culturale non possa avvenire senza il pagamento di un prezzo elevato da un'altra parte, sul piano psichico". M. Mazzetti, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹ M. Mazzetti, *ibid.*, pp. 15-16. Il primo lavoro sul tema, dal titolo *On insane foreigners*, risale al 1850 ad opera di uno psichiatra nord-americano, Ranney, che

Precedentemente ho ricordato l'importanza dell'analisi delle condizioni di partenza del migrante, e altrettanto importante è riflettere sul paese d'arrivo: nel nostro caso, il Messico è un paese accogliente (e in tutte le interviste viene ribadito questo aspetto) per il suo storico *malinchismo* e per il "complesso di inferiorità"²⁰ del messicano, è un paese di cultura latina (per questo non è immediato lo *shock* culturale, l'apparente somiglianza ritarda lo scontro), la lingua è relativamente facile da imparare. Per queste ragioni, il Messico è per gli italiani, nonostante le difficoltà e le crisi psicologiche inevitabili, il "paese dei balocchi", un paese di grandi opportunità di crescita professionale e sociale.

Ma ritorniamo alle tre fasi, che io chiamo: 1. la visione incantata; 2. la scoperta della realtà (e le conseguenti crisi di rigetto); 3. la "mexicanizzazione".

La visione incantata è il momento dell'arrivo, che nelle interviste è sempre un'esperienza di forte impatto, ma in quasi tutti i casi estremamente positiva, di euforia, al punto da far protrarre un'avventura che aveva tutto il carattere della temporaneità e dei limiti di tempo ben definiti. Questa fase viene descritta dagli intervistati in modo molto poetico.

La seconda fase è quando ci si inizia a rendere conto che ciò che in un principio attraeva, anche se bizzarro, inizia a pesare, quando non ci si ritrova affatto in quel mondo, si sente forte la differenza

osservando negli ospedali psichiatrici una presenza piuttosto grande di immigrati, trasse la conclusione che questa popolazione fosse particolarmente a rischio per la salute mentale.

Per spiegare il fenomeno, vi fu anche una teoria divenuta famosa come *aliéné migrant*, secondo la quale a migrare erano soprattutto soggetti che si trovavano a disagio nel paese di origine, incapaci di integrarsi nel tessuto sociale e particolarmente irrequieti. Uno dei principali esponenti di questa teoria fu lo psichiatra francese, Faville, che nel 1875 pubblicò *Les aliénés voyageurs ou migrants. Étude clinique sur certains cas de hypomanie*. Il termine di *aliéné migrant* si diffuse e contribuì notevolmente a consolidare pregiudizi nei confronti degli immigrati. Tale teoria venne sostenuta anche da Degaard, un ricercatore che nel 1932 pubblicò una sua ricerca sugli immigrati scandinavi negli Stati Uniti, tramite la quale avrebbe spiegato il fatto che tra i migranti ci fosse una porzione elevatissima di soggetti predisposti a soffrire di malattie psichiche. A questa teoria se ne contrappose un'altra, legata al cosiddetto "stress da transculturazione", ossia quella situazione di pressione psicologica cui viene sottoposto chi lascia la sua terra, la sua famiglia e la sua cultura d'origine, e si vede costretto a imparare una nuova lingua, ad accettare valori e abitudini nuove e diverse, o quantomeno ad arrivare a una mediazione, spesso senza una valida rete di sostegno sociale.

²⁰ Particolarmente interessanti sono: Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* e Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*.

culturale. È qui che avvengono le "crisi di rigetto", così le definiscono alcune delle intervistate. È questo il momento in cui ci si arrabbia, si idealizza come non mai l'Italia e, in molti casi, si tenta il ritorno in patria. Di crisi di rigetto ce ne sono varie.

La "mexicanizzazione" è il rendersi conto, anche per l'estraneità che si sente nei rientri brevi o lunghi in Italia, della progressiva perdita di identità, della corrosione di quei punti che si credevano fissi; è quella sensazione di essere anfibio: non più una cosa, ma neppure ancora un'altra e con l'idea-timore che la trasformazione completa non avverrà mai. Quando ci si rende conto che "il Messico è entrato attraverso i pori della pelle", dice un'intervistata, o "ce l'abbiamo tatuato addosso" dice un'altra. Momento a volte estremamente doloroso: è quando si media per sopravvivere in un posto che alla fine si sceglie.

Nella seconda fase colloco un conflitto del tipo: "osservo l'assenza di puntualità dei messicani, che prima mi faceva sorridere e mi dava anche un senso personale di libertà, di assenza di regole ferree, come qualcosa che mi disturba, che considero mancanza di rispetto verso di me. Pertanto mi arrabbio, litigo, discuto, e mi nego ad accettare. So di non poter essere mai come loro e loro devono però imparare a capire me". È il momento della critica a tutto, dello sconforto, della coscienza che spesso è solo "chi arriva" a dover realmente abbracciare la differenza e non "chi accoglie". Il problema è soprattutto come accogliere l'altro senza esprimere giudizi di valore, come accettare la differenza senza imporre le proprie etichette culturali che non sono solo mentali, ma appartengono anche alla sfera dei sentimenti.

Concordo nel dire che il terzo processo è il più doloroso: da un lato c'è la conoscenza di alcuni comportamenti, il rendersi conto che il mondo attorno non cambierà e il successivo passo è la domanda: "se io devo cambiare, in che senso è una perdita di identità per me, dove sta il punto di mediazione?"²¹

È doloroso perché non esiste più l'illusione, l'incanto, ma solo una realtà di differenza che può far male, che può produrre un sentimento di "estrema solitudine", parafrasando Ben Jelloun, ma

²¹ "Qual è il limite di cambiamento tollerabile, senza che l'identità si danneggi irreparabilmente?" è la domanda che si fanno i Grinberg (*op. cit.*, p. 127), i quali sostengono che il sentimento di identità è il risultato di un processo di interazione continua fra tre vincoli di integrazione: spaziale, temporale e sociale. Il disordine dell'appartenenza suscita esperienze di non appartenenza a nessun gruppo umano che conformi la sua esistenza.

mentre nella seconda fase mi ribello, in questa terza so che non mi posso ribellare e mi lacero cercando di capire fino a che punto posso passare da una comprensione logica di alcuni comportamenti a una vera e propria accoglienza. Fino a che punto sono disposto a mediare. E come dice una delle intervistate "...ti rendi conto che devi farlo per poter sopravvivere".

Ma è anche in questa lunga fase che si produce la sintesi fra ciò che si era, si è e ci si apre a quel che sarà; è questa, a mio parere, la fase più proficua e creativa. Quanto questo cambiamento identitario si debba al Messico, al tempo che passa, alle esperienze personali, insomma difficile dirlo, come ben sottolineano molti degli intervistati. Entreremmo qui in delicate questioni di identità, termine di difficile definizione, conteso da diverse discipline. Mi levo dagli ambiti disciplinari e cedo spazio alla saggezza della letteratura, concludendo con alcune parole di Galeano:

Siamo, ecco il punto, siamo ciò che facciamo per cambiare quello che siamo. L'identità non è un pezzo da museo, calmo e tranquillo nella teca di vetro, ma la stupenda sintesi che ogni giorno si compie delle nostre contraddizioni. In questa fede fuggevole io credo. Per quanto ne so, è l'unica fede degna di fiducia, tanto somiglia alla bestiola umana, fottuta non meno sacra e alla pazza avventura di chi vive nel mondo.²²

Bibliografia

- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Mexico, Grijalbo, 1987.
- BEN JELLOUN, Tahar, *L'estrema solitudine*. Milano, Bompiani, 1999.
- FRIGHI, Luigi, *Argomenti di igiene mentale*. Roma, Bulzoni, 1990.
- GALEANO, Edoardo, *Il libro degli abbracci*. Milano, Bompiani, 2000.
- GRINBERG, León e Rebeca, *Identidad y cambio*. Barcelona, Paidós, 1980.
- GRINBERG, León e Rebeca, *Migración y esilio. Estudio psicoanalítico*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- LEED, Eric J., *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Bologna, Il Mulino, 1992.
- MAZZETTI Marco, *Strappare le radici. Psicologia e psicopatologia di donne e uomini che migrano*. Torino, L'Harmattan Italia, 1996.

²² Edoardo Galeano, *Il libro degli abbracci*, p. 30.

- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*. Madrid, Letras Hispánicas, 2001.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Donne che corrono coi lupi*. Milano, Frassinelli, 2002.
- SAYAD Abdelmalek, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano, R. Cortina, 2002.

Bibliografia informatica

- AMMENDOLA, Clementina Sandra, *Circolarità migrante*, <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/attiammendola.htm>
- JABBAR, Adel, *Narrazioni Migranti: dal ribaltamento alla ribalta*, Forum Internazionale sulla Letteratura della Migrazione, anno 2003, www.eksetra.net

“Le chiese del Messico”: Adamo Boari y la difusión del arte mexicano en Italia

ÓSCAR MOLINA

Universidad Nacional Autónoma de México

El término *extranjero* se usa para definir a todo aquel individuo que, por pertenecer a otro país, se considera ajeno, diferente. Algunos de esos extranjeros pasan así por las naciones, circunstanciales, siempre extraños. Pero también hay otros que terminan asidos física y anímicamente a los lugares que por una u otra razón llegan a conocer.

En las relaciones México-Italia, han sido varios y muy destacados los italianos que no han escapado a la influencia de nuestro país. Individuos que, llegando como extranjeros a suelo mexicano, acaban enganchados a él, llevando incluso ese anclaje anímico fuera, contagiando de *lo mexicano* a Italia.

Entre estos italianos, uno de los que más influyeron en la vida artística de nuestro país, ha sido Adamo Boari a través de su magna obra: el Palacio de Bellas Artes, que representa una de las piezas cumbre de nuestra arquitectura moderna.¹ El papel que desempeñó como el creador inicial de esta obra, ha sido ampliamente comentado. Sin embargo, hay dos facturas que los investigadores aún tienen pendientes con Boari; la primera de ellas deberá tratar la influencia que sus obras tuvieron en el desarrollo de la arquitectura mexicana posterior. La segunda tiene que ver con el papel que él desempeñó como embajador de nuestro arte en Italia, del cual trataré brevemente.

Para comprender cómo es que Boari se convierte en difusor del arte mexicano en Italia, primero trataremos de las circunstancias a través de las cuales se puso en contacto con nuestro país.

Adamo Boari nace en Marrara (Ferrara) el 22 de octubre de 1863. En Ferrara y Bologna estudia la carrera de ingeniería civil. En diciembre de 1889 inicia su aventura hacia América; acompañado por Ercole Mosti y Arturo Squarzoni, se establece inicialmente en Brasil, donde trabaja hacia 1890 como encargado de los proyectos para

¹ Sobre el Palacio de Bellas Artes, véase *El Palacio de Bellas Artes*, edición autorizada por la dirección de las obras, 1934; y *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, 1995, a cargo de Juan Urquiaga y Víctor Jiménez.

una exposición universal, además de participar en la construcción del Ferrocarril Santos-Campiñas. En Brasil contrae la fiebre amarilla y, después de su convalecencia, decide partir hacia Estados Unidos, estableciéndose en Chicago. Es en este país donde obtiene un diploma para el ejercicio profesional como arquitecto en el año de 1899, título que llevará a partir de esa fecha y que le será revalidado en México en 1903.

Teniendo como residencia Chicago, inicia sus primeros contactos con México, invitado por el gobierno de Porfirio Díaz, quien lo invita a participar en la renovación de la arquitectura mexicana. Esto, claro está, como parte de la filosofía y el interés porfirista de traer lo más actual del arte europeo a México. Boari representaba un vehículo para transportar Europa a nuestro país.

En el año de 1897 participa en el concurso para la creación del Palacio Legislativo, obteniendo el "primer" segundo lugar. Entre 1898 y 1900 realiza proyectos para la cúpula de la parroquia y el santuario de Nuestra Señora del Carmen (1898), en Atotonilco el Alto y el Templo Expiatorio (1899), en la ciudad de Guadalajara, ambos en el estado de Jalisco. Además, diseña un monumento a Porfirio Díaz en el año de 1900. Es por estas fechas que comienza a vivir en nuestro país, aunque se mantiene viajando continuamente a Europa, para mantenerse al día en cuanto a las novedades arquitectónicas.

Boari llega extranjero de ideas, y es así como interesaba al gobierno porfirista. Ajeno a la cultura y tradición mexicana, como tenía que ser, sus primeros proyectos son muestras del arte europeo injertado en nuestro país. La primera gran obra que desarrolla en la ciudad de México es el Palacio de Correos² (1902-1907), en mancuerna con el mexicano Gonzalo Garita quien funge como ingeniero de suelo.

Para el año de 1904, Boari inicia la construcción del nuevo Teatro Nacional que acabaría siendo el Palacio de Bellas Artes. Para su realización se rodea de artistas europeos; y aunque es, al igual que el Palacio de Correos, una pieza ajena a la tradición arquitectónica mexicana, en ella Boari muestra interés por dejar manifiesta la integración de esta obra a la cultura mexicana; una muestra discreta si se quiere, pero que finalmente se observa. Por ello, en el programa

² En lo particular, veo esta edificación como la más "europea" dentro del centro histórico, incluso aún más que el mismo palacio de Bellas Artes. El Palacio de Correos es una muestra ajena a la idiosincrasia, al paisaje urbano de la ciudad. Si no fuese por el detalle del escudo nacional, bien podría pasar como una obra europea en Europa, aunque, insisto, esto es lo que se buscaba.

ornamental decide incluir elementos mexicanos, los cuales fueron realizados, entre otros, por el también italiano Fiorenzo Gianetti, quien inicia su trabajo hacia 1907. Ya para este año Boari había tenido el tiempo suficiente para irse adentrando en la cultura mexicana, y ello se nota en la selección de los elementos que integraría a la construcción.

Giannetti, bajo las instrucciones de Boari, introduce piezas inspiradas en nuestro país. Así tenemos elementos mexicanos en la decoración tales como el caballero águila y el caballero jaguar, con un trazo acorde a la tendencia Art Nouveau; conviviendo con mascarones que representan las cuatro estaciones o las emociones teatrales. También encontramos mascarones representando al coyote, el mono y el jaguar. Algunas de estas obras tienen como referencia directa piezas prehispánicas. En cuanto a la flora, tenemos la representación de la amapola, la flor de ocote, la piña y el girasol.

En la decoración también encontramos la presencia de águilas y serpientes. En cuanto a las serpientes hay que destacar que, si bien este animal fue parte de los símbolos del Art Nouveau en todo el mundo, sobre todo por sus formas curvas —muy importantes en ese estilo artístico—, su integración en el Palacio puede verse tanto en este sentido "universal" como en el nacional.

La construcción del Palacio de Bellas Artes se ve frenada por los acontecimientos sociales que ocurren en nuestro país, por lo que Boari abandona México en 1916, dejando su obra concluida únicamente en el exterior, con excepción del recubrimiento de la cúpula.

Es aquí donde regularmente se corta la historia de Boari en los estudios mexicanos. Al salir de nuestro país se vuelve a convertir en aquel extranjero que vino a dejarnos ese pedazo de Europa en México. Pero, ¿qué ocurre con aquel hombre que había vivido dieciséis años en tierra mexicana?

Así como un día él trajo las novedades del viejo mundo a México, a su salida se encarga de llevar las "novedades" mexicanas a Europa, en una aventura cultural que se tornó un boomerang para él.

Llegando a Italia, se establece en Roma, aunque viaja continuamente a Ferrara. Aún lejos de México, no deja de manifestar su interés por que se concluya el Teatro Nacional, realizando varias propuestas y modificaciones a su proyecto original. Su interés por México no sólo se ve en relación a su obra, sino que, invitado por la publicación *Architettura e Arti Decorative* de Roma, escribe dos artículos, donde da cuenta de su conocimiento y muy particular visión de nuestro país.

Como todo extranjero, primero se impresiona con el arte prehispánico, del cual dejó sus opiniones en el artículo “Recenti scoperte archeologiche nel Messico” publicado en el fascículo XI de *Architettura e Arti Decorative* en 1923.³ Varias cosas nos deja claras en esta obra, entre ellas, su visión extranjerizante, su conocimiento arqueológico, su interés por los entonces recientes hallazgos en Teotihuacán y su hábil manejo del dibujo.

Ese interés por el arte prehispánico ya se había manifestado desde la creación de la decoración del Palacio con los agregados a los que ya hicimos referencia. Agregados que terminan siendo “pegotes” propios de alguien que se deja seducir por la forma pero que le es ajeno el fondo, la idiosincrasia de aquel arte; aunque no hay que culparlo pues en realidad, el arte prehispánico es inclusive ajeno, o si se prefiere, enigmático, para la misma tradición mexicana occidentalizada.

Un segundo texto sobre México fue publicado en *Architettura e Arti Decorative*: “Chiese del Messico”, que es el que me ocupé en traducir y que presento en anexo a este artículo. Este escrito forma parte del fascículo IX publicado en mayo de 1928, el cual es póstumo a Boari quien muere el 24 de febrero del mismo año. En él, nos brinda sus reflexiones sobre el arte novohispano.

El artículo de Boari es una reseña donde habla sobre la entonces reciente publicación realizada por el gobierno de México referente a la arquitectura barroca mexicana, la cual estuvo a cargo del Doctor Atl por la parte histórico-artística.⁴ La premura con la que Boari da a conocer esta publicación en Italia, nos habla de alguien que mantenía estrecho contacto con personajes de la sociedad mexicana, quienes le informaban de los acontecimientos culturales de nuestro país. No hay que olvidar que, “paralelamente a los trabajos de la construcción del Teatro, Boari se dedica a la cátedra de composición, de 1902 a 1912, en la Escuela Nacional de Bellas Artes; donde tiene contacto con destacados arquitectos mexicanos, como Antonio Rivas Mercado y Manuel Gorozpe”.⁵

Boari se auxilia de esta publicación para ilustrar su artículo, y así se lo deja saber al lector, aclarándole que la limitación de las imágenes en blanco y negro no le permitirá ver en toda su magnificencia las construcciones que presenta.

³ La traducción en español de este artículo fue publicada en el año de 1989 en los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas. Elisa García Barragán, “Adamo Boari. Sus incursiones en el México Antiguo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XV, pp. 243-247.

⁴ Dr. Atl (Gerardo Murillo), *Iglesias de México*.

⁵ www.iic.org.mx

A lo largo de su reseña, Boari no pierde la oportunidad de señalar la influencia que la cultura italiana tuvo en aquella manifestación artística, la cual llega a nuestro país a través de España, adaptándose y transformándose de acuerdo a la idiosincrasia del pueblo mexicano. Si bien Boari reconoce la presencia de un arte “académico” en nuestro país, no son estas obras las que llaman su atención; son los templos alejados de las formas tradicionales los que más le impactan, ya que en ellos observa con mayor intensidad la presencia del espíritu mexicano.

Sobre este tema, a mi parecer, se encuentran sus opiniones de mayor valor, ya que se centran en la originalidad del arte barroco mexicano que, aunque importado, se recubre de lo autóctono, como a él le pasó con el Palacio.

Dejemos que Boari mismo sea quien nos diga, en el artículo mencionado, qué sensación produce esta rebelión contra las formas tradicionales en su ojo extranjero:

ésta suscita una conmoción indescriptible, casi orquestal. El análisis crítico cesa y subentra un estado de ánimo de misticismo delante de estos grandes íconos [...] Es todo un fulgor de arte bárbaro que ha derrotado al arte escolástico. Solamente presentes en las silenciosas iglesias, se puede entender de donde mana este arte bárbaro, viendo al mezquino indio que, arrodillado sobre su *sarape* tiende el saludo bfblico –saludo romano– con las dos manos alzadas hacia el “todopoderoso”, en la casa de Dios toda de oro, mientras su propia morada vecina a la iglesia es un tugurio de hojas de palma.

Más allá de esta cruda descripción es importante detenernos en el concepto “arte bárbaro” que él ocupa. Son varias las acepciones que la palabra “bárbaro” puede tener, las cuales van desde salvaje y tosco, hasta arrojado, valiente e incluso ingenuo, todo ello –creo yo– es parte de las muestras del arte novohispano que describe.

Él considera que, parte del “barbarismo” de las obras se debe a sus artífices, de los cuales se pregunta:

¿no son por descendencia los mismos aborígenes que esculpieron con cinceles de obsidiana los admirables altorrelieves de sus *cú* y *teocalli*?

El carácter exótico que se revela en estas imitaciones de motivos europeos del siglo xvii, ¿no es acaso el regreso perpetuo de cada artista inconsciente hacia artes primitivos?

Refiriéndonos al arte primitivo, Herbert Read en su libro *Imagen e Idea*, habla de él como de arte vital, como aquel que está plagado de la experiencia de vida, el más original y puro, conceptos con los que parece estar de acuerdo Boari, al cerrar su texto diciéndonos:

Nosotros, rectores académicos, a disgusto podemos razonar sobre las artes bárbaras, quizá las únicas verdaderas, porque son espontáneas y no contaminadas.

Con este final deja clara la gran admiración que le causa esta manifestación del arte mexicano.

Considero muy significativo que una de las últimas reflexiones de Boari se las haya dedicado a México. Él, un italiano cosmopolita, tratando de adentrarse en el espíritu del que él mismo describe como el "indio mezquino arrodillado" acaba seducido y atrapado por esta imagen y este pueblo, acaba siendo un italiano mexicanizado.

ANEXO

ADAMO BOARI. "Las iglesias de México", Roma, enero de 1928. (*Architettura e Arti Decorative*, IX, mayo 1928, con 16 ilustraciones)

El artículo que publicamos, que con rara competencia y con directo conocimiento de los lugares y de los monumentos, resume los resultados de una gran obra ilustrada realizada a cargo del gobierno de México, es desgraciadamente el último escrito del desaparecido Arquitecto Adamo Boari, que él ha querido enviarnos poco antes de su muerte, ocurrida el 22 de febrero del corriente año. Es casi una despedida a la arquitectura de este hombre que tanto ha honrado a nuestro arte y nuestro país con sus trabajos, de los cuales el gran teatro de México, que aún permanece incompleto, es sin duda el más importante y grandioso. A él se dirija al leer su escrito, el pensamiento de añoranza y de reconocimiento de los arquitectos italianos. [N. d. D.]

Una importantísima publicación en cinco volúmenes ricamente ilustrados, preparada con gran lujo a cargo del gobierno del estado mexicano, del Doctor Atl por la parte histórico-artística y de los señores Kahlo, Muñoz, Campos y otros para las fotografías, los dibujos, los relieves arquitectónicos, ha venido recientemente a presentarse al público de los artistas y de los estudiosos, toda una mag-

nífica serie de edificios eclesiásticos barrocos esparcidos en la vasta región mexicana.

No será seguramente descaro hacia nuestros lectores tener nociones de que algunos elementos de esta interesante producción con las ilustraciones que aquí se presentan, traten de la publicación señalada. Extrañamente unidos encontraremos en tales obras conceptos italianos y un sentimiento vivaz y originalísimo, que deja verse, ora ingenuo, ora refinadísimo, en las formas y la ornamentación que emanan de la antigua alma de un gran pueblo, el mexicano.

La arqueología en México ha tenido muchos e insignes cultores, entre ellos un italiano, el Caballero Boturini, que fundó el primer museo de arte precolombino. Mas la civilización de los mayas, de los toltecas, de los zapotecas ha permanecido oscura e impenetrable: oscura —queriendo usar un concepto de actualidad— como los orígenes del petróleo que mana denso y precioso, desde profundísimos extractos sin dejar huella de su formación a través de las edades geológicas. De la misma manera que los orígenes de nuestra civilización etrusca.

Es justamente la fascinación encerrada en cada secreto que agudiza el furor de las indagaciones. Por ejemplo, recientemente, de todo el mundo han surgido los amantes de las ruinas del valle de Teotihuacán, para escrutar las terribles cabezas esculpidas de la serpiente Quetzalcóatl que cubren de cima a fondo la pirámide del sol.⁶

Mientras los nuevos exegetas —en gran parte americanos— se afanan en interpretar los jeroglíficos del México antiguo, el Egipto del nuevo mundo, otros estudiosos con más clara visión se interesan en el arte postcolombino, lleno de luz propia: arte que tuvo claros orígenes en Italia.

El árbol genealógico de la arquitectura romana —árbol que no morirá jamás— después de casi un milenio de escasos gérmenes, dio dos estupendos frutos —los estilos del Renacimiento y del Barroco— que fueron las ramificaciones más allá de los confines del antiguo imperio romano.

Cuando Hernán Cortés conquistó México, importó carabinas y caballos, allá nunca vistos, mas junto a los guerreros desembarcaron también abogados y misioneros.

Primero los humildes hermanos seguidores de San Francisco, con pobreza; después los Agustinos, con fastuosidad y riqueza,

⁶ A lo largo del texto, existen algunas imprecisiones, tanto en los lugares que describe, como en algunos nombres, lo cual no afecta el desarrollo global del artículo.

construyeron iglesias y altares. Donde estaban los antiguos ídolos plantaron la Cruz, con el grito fatídico que la Roma Papal había esculpido sobre el obelisco de Nerón: "*ecce cruz Domini, fugite partes adversae*".

El Doctor Atl en la bellísima y completa monografía sobre las iglesias de México, calcula en 4,000 el número de iglesias, además de un centenar de conventos, construidos desde la mitad del siglo XVI hasta el final del siglo XVII. Da la impresión, señala, que todas las actividades estuvieran concentradas en el culto: "la impresión de que el país entero no se ocupaba más que de construir iglesias".

Este abundantísimo material de arquitectura religiosa ofrece un complejo de elementos de arte que merecerían ser ampliamente divulgados.

El modelo del estilo de las iglesias mexicanas proviene pues de Italia, pasando por la península ibérica. Es el estilo barroco que en España siente las influencias del plateresco y del churrigueresco: en Alemania asume el pesado manierismo de Fischer von Erlach: en Francia se modifica en el gracioso Rococó —usando el adjetivo de Antonio Muñoz, el ilustrador de *Roma barroca*.

El arquitecto de Felipe II, antes de construir el Escorial había venido a Italia a estudiar las obras del Renacimiento. No hizo esto José Churriguera, fundador de la famosa escuela Salamantina: ingenio bizarro que amalgamó el renacimiento con el gótico y con el barroco. De esta mezcla es resultado el estilo plateresco, semejante a nuestro veneciano porque conserva muchas reminiscencias de los estilos orientales.

Después, la influencia del estilo católico durante las grandes épocas berniniana y borrominiana fue decisiva en España, como lo demuestran las obras de Pedro Ribera, de Narciso Tomé, de Miguel de Figueroa y de Fray Manuel Vázquez, quien, rompiendo todo freno, dio camino a la más exaltada fantasía decorativa.

Es evidente la imitación de estos maestros por parte de los arquitectos mexicanos Alonso Pérez, Gómez de Trasmonte, Domingo Arrieta, Francisco Guerrero y Torres Damián Ortiz, si se analizan las plantas y las disposiciones de la famosa catedral de la ciudad de México, de la otra famosa de Puebla y de casi todas las iglesias de gran tamaño. Mas en la mayor parte de las construcciones menores, donde no llegaron, con la academia, los dogmas escolásticos y donde hasta ha permanecido desconocido el nombre de los artífices, prevalece un arte espontáneo y de gran originalidad que se manifiesta sobre todo en las cúpulas y en los altares.

La cualidad máxima de esta arquitectura colonial es la policromía, que no puede ser reproducida por las fotografías y mucho menos por las tricromías.

El vastísimo altiplano de México que alcanza dos mil metros de altura sobre el nivel del mar, está lleno de deslumbrante luz y de vibraciones de color. Se necesita admirar en el ambiente estas cúpulas incrustadas de lozas de tonos vivaces —azulejos— que se perfilan sobre un cielo turquesa intensísimo que recuerda nuestro cielo de Venecia. (¿Cómo se verían las merlaturas de la Ca' d'Oro, transportadas a otro cielo?)⁷

El estilo barroco pierde su consistencia constructiva y se vuelve superbarroco en el interior de las iglesias surgidas en las regiones más ricas, cercanas a las minas de oro y plata.

Parece que la fastuosidad de los altares centellantes de oro y de piedras opalinas sea la paga dada a Dios para que conceda a los mineros una *bonanza* o sea un filón aurífero.

Estilísticamente, esta arquitectura superbarroca es una deformación, una rebelión desordenada de los módulos, sin travesaños, sin escalas, hasta incluso con molduras al revés y con capiteles de cabeza.

Hieráticamente en cambio ésta suscita una conmoción indescriptible, casi orquestal. El análisis crítico cesa y subentra un estado de ánimo de misticismo delante de estos grandes íconos, donde en una trama de ramas doradas son colocadas estatuas de santos, de héroes, de guerreros, de arcángeles —de diferente tamaño de acuerdo a su poder taumatúrgico— con reflejos de túnicas de seda, con iridiscencia de alas, con tonos policromos de arcoiris, con las flamas siempre encendidas y centellantes en las lámparas votivas de plata y en los candelabros cincelados.

Es todo un fulgor de arte bárbaro que ha derrotado al arte escolástico. Solamente presentes en las silenciosas iglesias, se puede entender de donde mana este arte bárbaro, viendo al mezquino indio que, arrodillado sobre su *sarape* tiende el saludo bíblico —saludo romano— con las dos manos alzadas hacia el "todopoderoso", en

⁷ Es interesante la continua comparación entre México y Venecia por parte de los europeos, sean italianos o no, sobre todo en el periodo virreinal, donde la conformación geográfica de la ciudad de México podía ser comparable con Venecia. Sin embargo, para la época que escribe Boari, la ciudad ya no era aquella. Aún así, Boari no escapa a este parangón, aunque lo lleva a otro nivel: el cielo. Quizá por ello su primera gran obra en la ciudad, el Palacio de Correos, está inspirada en la arquitectura veneciana.

la casa de Dios toda de oro, mientras su propia morada vecina a la iglesia es un tugurio de hojas de palma.

Los habilísimos artifices de estas iglesias, que nosotros llamamos de estilo superbarroco, ¿no son por descendencia los mismos aborígenes que esculpieron con cinceles de obsidiana los admirables altorrelieves de sus *cú y teocalli*?

El carácter exótico que se revela en estas imitaciones de motivos europeos del siglo XVII, ¿no es acaso el regreso perpetuo de cada artista inconsciente hacia artes primitivas?

Nosotros, rectores académicos, a disgusto podemos razonar sobre las artes bárbaras, quizá las únicas verdaderas, porque son espontáneas y no contaminadas.

Bibliografía

- BOARI, Adamo, "Recenti scoperte archeologiche in Messico", *Architettura e Arti Decorative*, fascículo XI, Roma, 1923.
- BOARI, Adamo, "Chiese del Messico", *Architettura e Arti Decorative*, fascículo IX, Roma, mayo 1928.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, "Adamo Boari. Sus incursiones en el México antiguo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 60, 1989, pp. 243-247.
- El Palacio de Bellas Artes*, edición autorizada por la dirección de las obras. México, Editorial Moderna, 1934.
- MURILLO, Gerardo (Dr. ATL), *Iglesias de México*, texto y dibujos del Dr. Atl, fotografías de Kalho. México, Secretaría de Hacienda, 1924-1927.
- READ, Herbert. *Imagen e idea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- URQUIAGA, Juan, Víctor JIMÉNEZ eds., *La construcción del Palacio de Bellas Artes*. México, INBA/Siglo XXI, 1995.

Bibliografía informática

Instituto Italiano di Cultura de México. www.iic.org.mx, sept. 2005.

Le bugie del burattinaio: lingua e linguaggio filmico in *Camicia nera* (1933)

BEATRICE BARBALATO
Université Catholique de Louvain

Premessa

*Camicia nera*¹ è un film di Giovacchino Forzano, voluto da Mussolini per celebrare i dieci anni della marcia su Roma. Prodotto dall'Istituto LUCE, è un film anticipatorio di tecniche più recenti ed attuali, che utilizzano il documentario articolandolo con la *fiction*.

Camicia nera inventa la *fabula* del fascismo, i suoi miti, i suoi riti di fondazione. Si tratta di una *fiction* intersecata da spezzoni di documentario, che danno un carattere di verità, di testimonianza ai fatti raccontati, e alterano e fragilizzano il rapporto fra verità e finzione.

L'Istituto LUCE (L'Unione Cinematografica ed Educativa), nato nel 1925,² aveva già una collaudata esperienza sull'utilizzazione delle tecniche cinematografiche in campo scientifico e documentaristico. Autori come Roberto Rossellini sfrutteranno successivamente questo linguaggio creando la corrente del neorealismo, e portando avanti nel dopoguerra argomentazioni di altra natura ideologica.

Camicia nera, vero e proprio manifesto politico, ripropone i grandi temi intorno ai quali il regime fascista intendeva legittimarsi, cercando così di spazzare via molti dubbi degli italiani su vecchie questioni sociali e politiche, acute dalla prima guerra mondiale. Il film attraverso un'attribuzione di ruoli molto precisa fa propaganda contro l'emigrazione, liquida il socialismo, inventa la figura del germanofono buono (cosa che non poteva cancellare *tout court* la vecchia ruggine con austriaci e tedeschi), presenta il prete del paese simile ad un gerarca fascista, cercando così di vanificare la vecchia conflittualità fra Chiesa e Stato.

¹ *Camicia nera*, regia di Giovacchino Forzano, anno di produzione 1933; interpreti Enrico Marroni, Camillo Pilotto, Febo Mari, Carlo Ninchi. Copyright Istituto LUCE 1993. Video e DVD, 91' circa.

² "In Italia il fascismo investì fortemente nel cinema: 1925, creazione dell'Istituto LUCE; 1935, nascita del Centro Sperimentale; 1937, apertura di Cinecittà. Accanto al cinema commerciale è da ricordare la cinematografia scientifica, che si collega alla ricerca di tecniche (ed effetti) speciali: riprese ultrarapide, ecc.", *Storia dell'evoluzione dell'industria del cinema in Italia*, sito consultato il 10 luglio 2005.

Abbiamo selezionato alcuni punti chiave del film, battute e sequenze che permettono di constatare a che punto sotto l'*habitus* del racconto si dà una versione addomesticata delle grandi tensioni che hanno preceduto il periodo fascista e che ne avevano consentito indirettamente la sua presa del potere come dittatura. Analizzando la narrazione, mettendo in rapporto dati storici comprovati e punti nodali di *Camicia nera*, ci si rende conto di quale straordinaria e sagace macchina fosse stata creata per propagandare delle vere e proprie bugie. Ho constatato che non esiste nessuno studio su questo film che ne metta a nudo le palesi bugie.

Ho presentato i punti salienti di questo studio in una intervista per la rete televisiva tedesca Rundfunk Bremen. Il titolo italiano di questa trasmissione, andata in onda il 7 marzo 2004, di cui sono stata anche consulente, è *L'estetica del fascismo*.

Le bugie del burattinaio

Se Leni Reifenstahl col film *Trionfo della volontà*, del 1934, ha enfatizzato l'immagine di Hitler, esaltando l'idea di potenza della Germania, i suoi valori etnici, la forza militare, Giovacchino Forzano con il film *Camicia nera* non ha sfruttato per la gloria di Mussolini solo l'immagine "del balcone di piazza Venezia", ma ha messo in piedi un discorso trasversale per illuminare il cambiamento in positivo della vita quotidiana come risultato del regime, con l'intenzione di fugare i dubbi di molti italiani su questioni essenziali, creando una percezione subliminale rassicurante dell'avvento e del consolidarsi del regime. Anche l'emigrazione, da sempre una necessità per gli italiani, è demonizzata nel momento in cui emigrare non veniva ritenuto utile, e non corrispondeva alle scelte del regime.

Durante il film molte scritte accompagnano le sequenze più importanti, come questa che compare agli inizi:

QUESTA SINTESI CINEMATOGRAFICA
DELLE VICENDE D'ITALIA DAL 1914 AL 1932
CREATA PER L'ISTITUTO L.V.C.E.
DA GIOVACCHINO FORZANO
HA AVUTO AD INTERPRETI ESATTI
CONTADINI DELLA MAREMMA
E UOMINI NATI DI POPOLO
DI OGNI REGIONE D'ITALIA

Camicia nera è l'esemplare risultato di una strategia di propaganda che utilizza dati 'veri' (o forniti sotto il registro della documentazione) su una struttura di base costituita dalla *fiction*. Il periodo narrato riguarda gli anni 1914-1932, parte cioè dalla prima guerra mondiale che è stata la causa di tanti malcontenti (per la 'vittoria mutilata', per la povertà, ecc.) per arrivare al culmine del fascismo. È la storia di una famiglia che abita la pianura pontina (che si trova a sud di Roma, vicino al mare, dov'è l'attuale Latina più o meno), dove vi erano appunto le paludie la malaria.³ Attori professionisti e gente comune interpretano nel film le ansietà, le paure della prima guerra mondiale, per poi vivere serenamente grazie al fascismo.

La tela di fondo è costruita dalla *fiction*, dove sono inseriti documentari sulla prima guerra mondiale e sul dopoguerra, e poi soprattutto sulle imprese civili e militari del fascismo. La narrazione mostra tutte le difficoltà post-belliche presenti in Italia, per arrivare poi all'apogeo di un regime che paternalisticamente riesce a risolvere tutti i problemi. Diverse didascalie rendono ancora più accessibile la comunicazione. Una diegesi semplice semplice, si intreccia ad una cronologia che avanza per paratassi, per culminare in un felice epilogo.

Il film di finzione costituisce la diegesi principalmente e sostiene e inquadra i vari pezzi di documentari. Attraverso lo sguardo della famiglia protagonista vengono vagliati tutti i problemi conseguenti alla prima guerra mondiale, dal ritorno alla chetichella dei soldati (la vittoria mutilata), all'emigrazione, ai conflitti con la Chiesa, alla nascente affermazione del socialismo, all'immagine negativa che gli italiani avevano dei 'germanofoni' (si deve ricordare che gli austriaci erano stati avversari durante il Risorgimento e la prima guerra, quando soldati mal attrezzati nell'abbigliamento e nella dotazione delle armi, li combattevano sul ghiaccio delle Dolomiti); tutti questi nodi, dunque, vengono letti in chiave fascista, rivisitati attraverso il gioco dei ruoli degli attori, e passati al setaccio in una forma scenica drammatizzata che favorisce la partecipazione emotiva dello spettatore.

Protagonista del film è una famiglia rappresentata da attori non professionisti, con la quale ogni italiano poteva riconoscersi.

I temi persuasivi che accompagnano tutto il film sono quelli del anti-parlamentarismo, del legittimo decisionismo del popolo,

³ Una lunga fascia che si estende da Grosseto a Pestum era formata da paludi, dove allignava la malaria, fino al risanamento del periodo fascista. Geologicamente le paludi nacquero dall'assessamento tettonico che ha visto il formarsi del territorio montuoso sulla costa che ha lasciato una parte del mare in risacca.

dell'eroismo in guerra, dell'amicizia con la Chiesa, dell'inutilità dell'emigrazione, della vuotezza del socialismo e dell'internazionalismo. Ad ognuno di questi temi corrisponde nel film un avvenimento-chiave vissuto dai personaggi nella *fiction*. Tutto è semplificato, e i buoni e i cattivi hanno caratteri opposti chiaramente delineati.

L'emigrazione

Una delle prime sequenze del film presenta il risveglio nella lestra⁴ della famiglia contadina: del nucleo fa parte una giovane, sorella del fabbro, capo famiglia e principale personaggio del film, che pur nell'ambiente modesto della pianura pontina fra sospiri e con un'aria sognante invoca l'emigrazione come una sorta di evasione, piuttosto che di necessità. È una donna dalla tipica bellezza italiana alla Casorati, viso ovale, capelli neri. (fig. 1)



Nel film i volti sono importanti naturalmente, esprimono tipicità, condizione sociale, bontà o cattiveria. Il dramma della povertà che aveva costretto milioni di italiani a lasciare il loro paese, lo si presenta come un capriccio di una giovane donna in cerca di novità.

⁴ Lestra: "Nella pianura Pontina, legata alla transumanza, oltre al taglio della macchia, era la 'lestra': radura disboscata con capanne realizzate con tronchi, frasche e paglia" (Istituto Geografico Militare, sito consultato il 10 luglio 2005).

La scena è annunciata da una didascalia centrale sullo schermo. Ecco le parole della giovane:

LA SORELLA DEL FABBRO

Moglie del fabbro: Alzati è tardi.

Sorella: Sognavo bello. Era una città grande, grande.

Moglie del fabbro: Tu sogni sempre d'andartene.

Sorella: Ah, poter vedere un po' di mondo!

Moglie del fabbro: È meglio a casa mia che a casa d'altri.

[*Si sente arrivare il fidanzato Marco. La sorella canticchia, Marco risponde Lallalalala*].

Marco: Oh, Oh! le carte per emigrare sono quasi pronte!

Sorella: Ah, se Dio vuole!

Marco: Gli altri sono già andati da tuo fratello.

Sorella: Andiamo anche noi!

Fabbro: Scendiamo ora al paese, dal segretario, per sentire che garanzia di lavoro ci danno. E poi bisognerà convincere anche il padre.

Sorella: Io non voglio restare qui a farmi consumare dalla malaria.

Marco: Se non vogliono emigrare loro, ti sposo e si emigra noi!

Fabbro: Perché fuori di qui, trovate lavoro per la strada!

Sorella: Ma non si ha della malaria.

Fabbro: Almeno si sa che qui c'è la malaria e ci si difende. Ma fuori non si sa cosa c'è [...]. E poi, bisogna aver fede nella propria terra.

Marco: Beh, beh, ora sentiamo che ci dicono quelli del paese. Andiamo ragazzi che c'è anche il comizio stamattina. [*Al bambino*]: E tu ci vieni al comizio?

Fabbro: Al bambino le novelle ce le conto da me!!!

Intanto si deve osservare come delle espressioni toscaneggianti e/o del nord siano presenti (non *si ha* della malaria; *si* emigra noi; le novelle *ce le conto da me*; *babbo*), una scelta linguistica di un italiano modello, il toscano, anche se menzionato in forme elementari.

Nella sequenza si cerca di far passare per dei bislacchi i tanti italiani che hanno *dovuto*, non *voluto* emigrare. La sorella interpreta il ruolo edonistico di una sognatrice, vuole andare in una grande città, mentre il fidanzato va ad un comizio, che poi capiremo è socialista. Il film traduce in velleità un dramma degli italiani. Solo nel 1913, si ha un esodo di 872.000 persone. Molti testi⁵ illustrano la politica migratoria durante il fascismo, che principalmente necessitava di mano d'opera per l'instaurato regime autarchico, per scopi militari, per il popolamento delle colonie e delle aree bonificate, e

⁵ Tra le pubblicazioni più recenti: Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2001.

molti furono i restringimenti dovuti anche alla crisi economica dei paesi stranieri tradizionalmente ricettivi. Si faceva come si suol dire di necessità virtù, e il regime gettava una luce sospetta su coloro che volevano emigrare.

Emigrare appare nel film una scelta immotivata. Si mostrano degli italiani che vanno in Francia ad aprire un ristorante e che devono chiuderlo per mancanza di profitto, e si fa vedere che in Italia a Firenze la gente trova lavoro. La sorella del fabbro, suo marito e la loro bambina emigrano in Tunisia dove sono vittime del razzismo. Ritornati in Italia la bambina potrà usufruire delle colonie al mare e riguadagnare la salute.

In conclusione sono enfatizzate le ingiustizie subite all'estero dagli emigrati, e a queste si contrappone il benessere dell'Italia fascista.

L'immagine della Chiesa

Molto interessante è anche la figura del prete che parla con accento romagnolo. Pur non prendendo egli parte in modo diretto alle discussioni fra interventisti e neutralisti –il film comincia alle soglie della prima guerra mondiale–, si limita a dire che di politica lui non se ne intende, ma “Al mio paese si dice che quando tutti menano le mani, non si può stare fermi!!”, alludendo evidentemente alla necessità di entrare in guerra dal momento che tutti gli altri paesi erano già in ballo. Lo stesso prete tira un secchio d'acqua dalla finestra ai cercatori di emigranti, due uomini rappresentati zingarescamente che girano con un pappagallo, raffigurati come delle specie di banditi. Un messaggio rivolto ai semplici, quello del prete, una figura centrale nei piccoli paesi. La Chiesa, malgrado alcune incertezze, non aveva avuto un comportamento interventista, per diversi motivi, anche perché era in ballo la guerra alla cattolicissima Austria. Ed inoltre la Chiesa, come è noto, nel periodo che va dall'unificazione italiana in poi, non ha avuto un rapporto pacifico con lo Stato Italiano.⁶ Non è necessario ricordare che nel 1871 col *non expedit*

⁶ “Il Risorgimento italiano –si sa– è nato e si è compiuto senza la Chiesa, anzi contro di essa. Il conflitto, che portò alla rottura d'ogni rapporto tra le due sponde del Tevere, raggiunse il culmine con la “questione romana”, esplosa in seguito alla proclamazione dell'unità d'Italia (1860) e di Roma capitale (1861) e alla Breccia di Porta Pia il 20 settembre 1870, cioè con la fine traumatica del potere temporale dei Papi. Il *non expedit*, con cui Pio IX reagì vietando ai cattolici di partecipare alle elezioni e alla vita politica del Paese (‘né eletti, né elettori’), contribuì a rendere più

il papa aveva vietato ai cattolici sia di eleggere che di essere eletti al Parlamento italiano. Nel film dunque per far apparire la prossimità fra Chiesa e Stato, si attribuisce al prete una funzione fascisteggiante, e con enfasi vengono mostrate delle immagini del Papa e di Mussolini sul Concordato, cioè sulla ratifica dei Patti Lateranensi del '29 (terzo atto del film). Quasi sul finale, quando si tirano tutti i fili della marionettistica narrazione, appare una scritta gigantesca:

LA CHIESA CATTOLICA COMPRENDE
LA MISSIONE RISERVATA AL GOVERNO FASCISTA
E UN GRANDE AVVENIMENTO SI COMPIE

Verso la fine del film sulla *Casa del Fascio* vediamo scritto:

NEL NOME DI DIO E DELL'ITALIA,
GIURO DI SEGUIRE GLI ORDINI DEL DUCE
E DI SERVIRE CON TUTTE LE MIE FORZE
E SE NECESSARIO COL MIO SANGUE
LA CAUSA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA

La legittimazione divina del Duce è a questo punto data come un'evidenza.

L'immagine di un prete robusto, romagnolo, di poche parole e molti fatti, senza alcuna distanza con i fatti politici, veniva a proporsi come un modello di un cambiamento nei rapporti fra Stato e Chiesa. Cancellando qualsiasi diffidenza derivante dalla vecchia ruggine, il prete è presentato come un surrogato mussoliniano: parla romagnolo, è deciso e robusto.

Inoltre la figura di questo prete accompagna altri momenti del film: benedice i volontari che partono in guerra, è presente ancora quando il carabiniere porta la notizia che il capo famiglia ha ricevuto la medaglia d'argento. Un tipico prete di campagna, bonaccione, che segue paternalisticamente un po' la sorte di tutti, apparentemente dotato di buon senso.

Alle immagini dei neutralisti –socialisti di diversi paesi che cantano l'internazionale in riunioni presentate come frenetiche e inter-

profondo il solco tra la Chiesa e lo Stato italiano. [...] In particolare, la creazione degli 'storici steccati' tra Stato e Chiesa, implicita già nelle condanne comminate dal *Sillabo* (1864) e divenuta poi operante con il *non expedit* (1871), alimentò in Italia un forte anticlericalismo che non è ancora del tutto scomparso”. Dal sito *Aggiornamenti sociali*, consultato il 3 luglio 2005.

minabili— se ne sovrappongono altre chiare sulla guerra, e le vittorie. L'internazionalismo è ridicolizzato. A fronte dei socialisti presentati come parolai, fa da contrasto la concretezza dei rustici abitanti delle lestre. Dice il nonno in casa circondato da famiglia e compaesani:

Nonno: Se il vostro socialismo non è riuscito ad evitare la guerra, il vostro socialismo è morto.

Un compaesano: Almeno ci dicessero il perché hanno sbagliato. Ci spiegassero la ragione a noi poveri.

Nonno: A noi poveri la ragione non la dicono mai!

Fabbro: Questa è la verità! [*legge il giornale ad alta voce*]. Noi socialisti abbiamo esaminato i problemi delle nazioni. L'Internazionale non se n'è mai occupata. La nazione rappresenta la tappa del progresso umano, la quale non è ancora superata!

Nonno: Chi è che scrive così?

Fabbro: Mussolini!

[*Compare in uno schermo con sfondo nero il bambino che con uno sguardo ieratico guarda una lanterna ad olio*]

Per la strada qualcuno dice: Il Parlamento è per la neutralità.

Risposta: Non ha importanza: se il Parlamento non saprà difendere gli interessi e la dignità del popolo, il popolo saprà sostituirsi al Parlamento.

Vengono contrapposti il fronte di battaglia, l'eroismo, il dono della propria vita alla patria, al parlamentarismo nominalista, attaccato in più punti nel film e puntellato da frasi di Mussolini. Il prete è ancora una volta presente mentre insegna al bambino a leggere. È ai primi rudimenti, e legge stentoreamente, lentamente, ad alta voce. Così facendo mette ancora più in evidenza il contenuto, sta infatti sillabando un discorso di Mussolini da un giornale che è posto sotto una lucerna a olio, unica fonte di luce nella lestra, quasi fosse un vangelo. Quando il papà rientra in licenza dal campo di battaglia gli fa la sorpresa di saper leggere, ed è su un discorso di Mussolini sul quotidiano di orientamento fascista *Il Popolo d'Italia* che mostra l'abilità da pochissimo acquisita. Come un *deus ex machina*, un messia, Mussolini diventa un portatore di luce, di verità.

L'immagine del medico tedesco

Una sorprendente serie di sequenze si svolgono in un ospedale, dove il protagonista ferito in battaglia e ormai smemorato, è curato da medici di lingua tedesca. Sicuri che si tratti di un francese, essendo

egli caduto sul fronte occidentale gli fanno ascoltare musica francese. Appare una scritta sullo schermo:

IN UN OSPEDALE TEDESCO

...non ha segni di riconoscimento ... choc nervoso ... non parla...
Il 'buon' dottore cerca di risvegliare in lui tutti i sensi assopiti [*si sente ancora musica francese*]

Un giorno...

[*Frasi in tedesco, con sottotitoli*] Nel settore di Montello e Piave. Piave e Montello.

[*In tedesco*] Ma sei italiano tu? [*Si sente la musica degli alpini: 'Sul cappello, sul cappello...', ecc.*]

A questa sequenza, si alterna quella della famigliola convocata in municipio per l'annuncio del loro parente disperso. In un montaggio alternato si susseguono le sequenze dell'ospedale a quelle della ricerca del parente da parte della famiglia.

Di nuovo in ospedale vediamo il dottore chiedere "Se non puoi ancora parlare, puoi indicarmi su questa carta almeno il tuo paese?" [continuano ad alternarsi le sequenze in ospedale a quelle dell'affannosa ricerca della famiglia, con un ritmo incalzante].

Nell'ospedale intanto il medico in tedesco, dopo aver creduto di avere a che fare con un francese, comincia a supporre che si tratti di un italiano e ritorna sulle parole Piave, Italia, ecc.: è a questo punto che il soldato riacquista la memoria gridando e piangendo *Italia! Italia!* di fronte a questa scritta:

COMANDO SUPREMO

4 NOVEMBRE ORE 12

LA GUERRA CONTRO L'AUSTRIA UNGHERIA CHE SOTTO L'ALTA GUIDA DI S. M. IL RE DUCE SUPREMO, L'ESERCITO ITALIANO INFERIORE PER NUMERO E PER MEZZI, INIZIÒ IL 24 MAGGIO 1915 E CON FEDE INCROLLABILE TENACE VALORE CONDUSSE ININTERROTTAMENTE E ASPRISSIMA PER 41 MESI, È VINTA.

"Coraggio coraggio amico, siete salvo", dice il medico in un italiano con un forte accento tedesco. Come si è detto, una scritta che ricorda la guerra da noi vinta appare sullo schermo e il povero soldato guarito e il medico che fa parte dell'area sconfitta appaiono l'uno accanto all'altro in un atteggiamento di amicizia.

Il film è edito nel 1933, ed è stato girato poco tempo prima. Tutta l'area di lingua germanica non era per niente amata dagli italiani a causa della prima guerra mondiale e delle guerre risorgimen-

tali, come si è già detto. La lingua tedesca era simbolicamente la *lingua del nemico*. Qui il medico è presentato come il salvatore... È una sequenza che non può essere interpretata attraverso la chiave dell'alleanza con i tedeschi, perché Mussolini nel 1931-32 non amava Hitler che andrà al potere, come si sa, solo nel '33. Tuttavia le tensioni che l'Italia aveva maturato verso le pretese della Francia e degli USA sul pagamento dei debiti di guerra, si può supporre avessero avvicinato l'Italia di Mussolini ai paesi sconfitti: entrambi vittime, in qualche sorta. È solo un'ipotesi, perché l'*asse Roma-Berlino*, la prima alleanza con la Germania di Hitler, è del 1936. Dunque, probabilmente questa interpretazione del medico salvatore va letta non tanto come favorevole al mondo germanofono, quanto come una forma di ostilità ad altri stati europei, soprattutto la Francia. Un sentimento che si manifesta chiaramente in alcuni momenti del film, quando si parla ad esempio, della cattiva accoglienza dei nostri emigrati.

Gli scioperi

Alla gioia della memoria ritrovata da parte del disperso, corrisponde in parallelo nel film la ricerca di una parte della famiglia per tentare di trovare il loro caro negli archivi fotografici dei dispersi. Zia, zio, e il bambino figlio del disperso, si recano a Milano, dove si trova il centro dati. Con fierezza il bambino identifica suo padre in una foto. La famigliola vuole subito avvertire telefonicamente la mamma, rimasta a casa, nella lestra. Convocata all'ufficio postale, dove vi è la chiamata in corso, corre affannosamente dalla campagna situata in fondo valle verso il paese posizionato in collina. È in ansia, è una povera contadina semplice e sincera nei suoi sentimenti. Arriva senza respiro all'ufficio postale. Al telefono si sente la voce di suo figlio:

Figlio: Mamma, mamma!

Mamma: Sì, sono io, sono io.

Figlio: Mamma, il babbo!

Mamma: Il babbo! chi? Non ti sento, non ti sento più...

È una scena patetica, triste, e ansiosa. Un impiegato postale con una faccia indifferente, apatica, e un po' da galeotto, le dice: "Non si sente oggi, c'è lo sciopero generale, non si telefona che per ragioni di servizio politico"; e lei: "Mio marito, mio marito è stato in guerra, vigliacchi, vigliacchi... vigliacchi". Piange, è disperata.

È suo suocero che impietosito, imbraccia il fucile e minaccia gli impiegati perché riprendano il contatto telefonico. Gli scioperanti, rappresentati come dei vili, eseguono gli ordini con la coda fra le gambe. Una sequenza mostra degli operai in sciopero che tagliano i fili lungo le linee telefoniche (fig. 2), impedendo così al 'popolo' di usufruire dei servizi di cui hanno diritto.



È inutile qui ricordare quanto è ben noto, cioè la crisi economica provocata dalla prima guerra mondiale, l'affermarsi del socialismo che andava sempre più precisando la presa di posizione ideologica e organizzava gli scioperi. La successiva opposizione al fascismo, che culminerà coll'assassinio di Matteotti da parte del regime. Era dunque ovviamente ed elementarmente utile al regime far passare questi scioperanti come disfattisti, anti-italiani, e dei delinquenti privi di moralità, e senza cuore.

Apologo finale

È col terzo atto che si tirano le fila del discorso: qui cambia il metodo del lavoro filmico. Dal punto di vista della composizione si alternano le inquadrature della famigliola, cambiata negli anni ormai trascorsi (dal 1914 arriviamo al 1932), ai discorsi di Mussolini —quelli veri, cioè tratti da documentari— avvalorando la diegesi della

fiction con la verità della cronaca e della storia. Un lavoratore menziona le parole di Mussolini (c'è il suo ritratto sulla parete) tirando fuori dalle tasche un fogliettino con una citazione, una specie di vademecum. Ecco dunque le ultime scene del film:

Alcuni minuti senza dialogo vedono dei bambini cantare "Giovinezza, giovinezza..." e truppe, e grandi folle che gridano "Duce! Duce!" Si mostra una sequenza della marcia su Roma. Sullo schermo appare di nuovo la scritta: "Nel nome di Dio e dell'Italia, giuro..." Si fa vedere un Sacario, dove i soldati all'appello di ogni singolo nome dei defunti rispondono "Presente...". Battute che tendono a sollecitare emozioni e ad annullare il senso del tempo e del suo divenire.

Il film introduce a questo punto il discorso di Mussolini che collega la prima e il dopo. Le didascalie segnalano:

1914: NELLE PALUDI PONTINE,
LE FAMIGLIE VIVEVANO NELLE LESTRE
IL 1932 È L'ERA FASCISTA
E SI COMINCIA A LAVORARE PER LITTORIA

Riporto per intero il discorso di Mussolini che è un vero epilogo del film, e conclude tutti i punti che sono stati toccati:

Oggi è una grande giornata per la rivoluzione delle camicie nere. È una giornata fausta per l'agro pontino. È una giornata gloriosa nella storia della Nazione. Quello che fu invano tentato durante il passare di venticinque secoli, oggi noi lo stiamo traducendo in una realtà vivente.

Sarebbe questo il momento per essere orgogliosi... No. Noi siamo solo un poco commossi.

Coloro che hanno vissuto le grandi, tragiche giornate della guerra vittoriosa, passando davanti ai nomi che ricordano il Grappa, il Carso, il Piave, sentivano nel loro cuore tumultuare i vecchi ricordi e le grandi nostalgie. Noi oggi con l'inaugurazione ufficiale del nuovo comune di Littoria consideriamo compiuta la prima tappa del nostro cammino [applausi]. Abbiamo cioè vinto la nostra prima battaglia [applausi].

Ma noi siamo fascisti, quindi, più che guardare al passato, siamo sempre intenti verso il futuro. Finché tutte le battaglie non siano vinte, non si può dire che la guerra sia vittoriosa. Solo quando accanto alle 500 case oggi costruite, ne siano sorte altre 4.500; quando accanto ai 10.000 abitanti attuali ve ne siano 50.000, che noi promettiamo di far vivere in quelle che furono le paludi pontine, solo allora potremo lanciare alla nazione il bollettino della storia definitiva.

Non saremmo fascisti se già fin da quel momento non precisassimo con la esattezza che è nel nostro costume, con la energia fredda e spietata che è nel nostro temperamento, quelle che saranno le tappe future. E cioè:

- il 28 Ottobre del 1933, inaugureremo altre 981 case coloniche.
- il 21 aprile [Natale di Roma] del 1934 inaugurerà il futuro comune de Sabaudia.

Vi prego notare queste date:

- Il 28 ottobre del 1935 inaugurerà il terzo comune di Pontina. A quell'epoca, per quella data, noi, probabilmente, avremo toccato la meta e realizzato tutto il nostro piano di lavoro. Sarà forse opportuno di ricordare che una volta per trovare della terra da lavoro occorreva valicare le Alpi o attraversare gli oceani. Oggi la terra è qui, a mezz'ora soltanto di distanza dalla capitale. È qui che abbiamo conquistato una nuova provincia, è qui che abbiamo condotto delle varie e proprie operazioni di guerra. [delle immagini si susseguono]

È questa la guerra che noi preferiamo [applausi]. Ma occorre che tutti ci lascino intenti al nostro lavoro, se non si vuole che noi applichiamo in altro campo quella stessa energia, quello stesso metodo, quello stesso spirito volontaristico [si sentono canti: Sole che sorgi..., immagini di lavori compiuti accompagnano il discorso].

Ora la nuova vita di Littoria comincia. Io sono sicuro che i coloni qui giunti saranno contenti di lavorare anche perché hanno in vista tra 10 o 15 o 20 anni, il possesso definitivo del loro podere.

Comunque io dico a questi contadini, a questi rurali, che sono particolarmente vicini al mio spirito e che non devono scoraggiarsi delle difficoltà che possono incontrare. Devono guardare a questa torre che è il simbolo della potenza fascista, guardarla in tutti i momenti, perché convergendo a questa torre, troveranno sempre un aiuto, un conforto e la giustizia. [canti e immagini]...

Non bisogna scomodare Freud per comprendere la costruzione della figura del padre. Non ci vuole particolare arguzia per comparare certe affermazioni mussoliniane ad alcune strategie della politica odierna. Quello che appare molto interessante dal punto di vista della costruzione filmica è che alle immagini vere di Mussolini vengono affiancate in un montaggio alternato in questo finale le facce soddisfatte dei vecchi abitanti delle lestre, i nostri protagonisti! La percezione dello spettatore è che dunque si tratti di una storia vera, di una cronaca.

Bibliografia

BEVILACQUA, Piero, Andreina DE CLEMENTI, Emilio FRANZINA, *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma, Donzelli, 2001.

Bibliografia informatica

Aggiornamenti sociali, http://www.gesuiti.it/ag_Sociali0301editoriale.html

Istituto Geografico Militare, <http://igmi.org/filedpdf/>;

Storia dell'evoluzione dell'industria del cinema in Italia, http://www.brescialeonessa.it/micheletti/49_cin.htm

Natale in casa Cupiello di Eduardo De Filippo, un testo in trasformazione: da Napoli all'Europa

NICOLA D'ANDREA

*Al Gruppo Scout Cerignola 1 per la Fantastica Avventura
Ai miei Esploratori: sq. Cobra, Falchi, Leoni e Pantere*

TRAMA:

Luca Cupiello, come ogni Natale, prepara il presepe, fra il disinteresse della moglie Concetta e del figlio Tommasino, che con dispetto gli ripete che a lui il presepe non piace. Ci sono poi i continui litigi tra il fratello Pasqualino e Tommasino, entrambi con il tic del furto. Ninuccia, l'altra figlia, ha deciso di lasciare il marito Nicolino per l'amante Vittorio, e di scrivere una lettera d'addio; Concetta, disperata, riesce a farsela consegnare. La missiva capita però nelle mani di Luca che, ignaro di tutto, la consegna al genero, che viene così a sapere del tradimento della moglie. Durante il pranzo della vigilia di Natale, i due rivali, trovatisi di fronte per la sbadattaggine di Luca, si scontrano violentemente. Nicolino abbandona Ninuccia, e Luca, resosi improvvisamente conto della situazione, cade in uno stato d'incoscienza. Nel delirio finale, Luca scambia Vittorio per Nicolino e fa riconciliare involontariamente i due amanti; e Tommasino gli dirà finalmente che il presepe gli piace.¹

“La tradizione è vita che continua” affermava Eduardo De Filippo, e *Natale in casa Cupiello* è la prova tangibile della sua massima poiché il testo è entrato a tutto diritto nella tradizione teatrale natalizia. L'opera nasce come atto unico, corrispondente all'attuale secondo atto, il 25 dicembre 1931 sul palcoscenico del cinema Kursaal di Napoli, dove la Compagnia “Teatro Uморistico i De Filippo” aveva firmato un contratto. La compagnia avrebbe rappresentato i suoi atti unici al pubblico cinematografico come intermezzo tra una proiezione e l'altra del film americano allora in programmazione, *Io amo*, con Joan Crawford, Clark Gable e Lionel Barrymore. Il successo è tale per i De Filippo che li vede protagonisti in tutti i teatri della penisola dal 1932 al 1936: nel 1932 sono al Teatro Sannazaro di Napoli, occasione in cui Eduardo aggiunge il primo atto, mentre nel 1934 la Compagnia è al Teatro Olimpia di Milano, dove mette in scena per la prima volta il terzo atto, che subirà molte variazioni.

¹ La trama dell'opera teatrale *Natale in casa Cupiello* di Eduardo de Filippo è quella che appare in Wikipedia. Si premette al saggio per maggior agio del lettore.

Un testo in continua trasformazione dunque, a partire dal titolo. Eduardo era indeciso su quattro possibili titoli: *Natale in casa Cupiello*; *Sto bene con l'elmo?*; *Mezzaparola*; *Quadro napoletano*.² Per comodità nell'analizzare le varianti utilizzerò la suddivisione degli atti così come si presentano nella versione in cui oggi leggiamo il testo.

PRIMO ATTO

Il primo atto rappresenta la genesi dei contrasti all'interno della famiglia Cupiello: Luca-Concetta, Luca-Tommasino, Tommasino-Pasqualino, Ninuccia-Nicolino.

La variante più evidente è la lettera che Ninuccia indirizza al marito e che Luca (Eduardo) consegna a Nicolino alla fine del primo atto. La lettera era indirizzata inizialmente a Vittorio Elia, l'amante di Ninuccia, per poi essere cancellata da Eduardo e sostituita da quella indirizzata al marito.

Anche la versione televisiva del dicembre 1977 per la RAI conosce una serie di varianti dovute alla mimica e soprattutto all'improvvisazione teatrale. Un esempio per tutte la minaccia di Concetta di suicidarsi gettandosi dal balcone, in seguito alle accuse rivolte da marito e figlia che le addossano le responsabilità dei problemi:

CONCETTA. Beh, Lucarie'! Lucarie', sentimi bbuono, quello che te dico pechè io non ce 'a faccio chiù, cu' tte, tua figlia, tuo figlio, tuo fratello. lo vedi quel balcone Lucarie'? 'O vide?

LUCA (ironico e sgarbato). Mo esce 'o balcone mmiezzo!

CONCETTA. Bravo, 'o 'i! guardalo bbuono, pechè io un giorno 'e chiste sai che faccio? (apre le braccia mimando l'apertura delle imposte) L'arapo (accompagnando le parole con un gesto delle mani in direzione del balcone). Pechè io nun ce 'a faccio cchiù, Lucarie'! nun ce 'a faccio cchiù cu' tte, cu' ffiglieto cu'... (sentendosi mancare) Aiutateme... (e sviene)³

SECONDO ATTO

È l'atto che fu rappresentato in quel dicembre del 1931 al Teatro Kursaal. L'atto unico terminava con Concetta che era scesa a dividere Nicolino e Vittorio, mentre Luca, Pasqualino e Tommasino, travestiti da Re Magi, arrivavano in sala da pranzo con i doni per Concetta. Adesso il secondo atto termina con Concetta svenuta in sala da pranzo e i tre Re Magi che le portano i doni.

² Annarita Placella, "Varianti d'autore in *Natale in casa Cupiello*. Dalla scena virtuale alla scena reale", p. 267.

³ Eduardo De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, trasmissione RAI del 25 dicembre 1977.

Il primo ed il secondo atto hanno in comune come oggetti scenici due lettere: la lettera di Ninuccia al marito nel primo atto, la lettera di Tommasino alla madre nel secondo. La lettera di Tommasino, nel manoscritto, è un foglio a parte, con tanto di data, e utilizzato probabilmente dagli attori per essere letto sulla scena. Anche il secondo atto della versione televisiva conosce alcune variazioni come l'episodio delle cinque lire: Tommasino, stanco delle accuse di ladroneria da parte dello zio, minaccia Pasqualino. Nella versione edita c'è un accenno di minaccia; in quella televisiva Tommasino esplicita le modalità della minaccia, che risulta essere molto cruenta, arrivando addirittura alla minaccia di impiccagione:

PASQUALE. E solo tua madre si può commuovere a questo pianto di sciacallo.

TOMMASINO. (volgendosi torvo e minaccioso) Chissà qua' vota 'e cheste...⁴

PASQUALE. E solo tua madre si può commuovere a questo pianto di sciacallo.

TOMMASINO. (volgendosi torvo e minaccioso) Embè, sientte: chissà qua' vota 'e cheste, 'e notte, vengo int' 'a camera tua (mimando il cappio con le mani), t'appenne, he capito? (mimando con la mano una persona impiccata) T'appenne. (Trasmissione RAI, 1977)

TERZO ATTO

Il terzo atto è il più complesso, quello che ha posto più problemi ad Eduardo drammaturgo, è l'atto rappresentato a tre anni dal debutto ufficiale dell'opera. Luca è paralizzato a letto dopo aver scoperto l'adulterio della figlia. Il dubbio che percorre il terzo atto nella storia delle varianti è il seguente: Luca Cupiello muore o non muore? Sembra di sì, come dichiara l'autore in suo intervento del 1977: "Luca Cupiello muore e deve morire".

Eduardo è ambiguo su tale quesito, soprattutto nel testo, in cui appaiono due risposte diverse che il dottore dà rispettivamente a Ninuccia e Pasqualino:

NINUCCIA. (traendo in disparte il dottore) Dottò, come sta?

DOTTORE. Non bisogna disperare. Certo la batosta l'ha avuta piuttosto pesante, ma ho visto dei casi peggiori che si sono risolti abbastanza bene.

⁴ E. De Filippo, *Natale in casa Cupiello* p. 383. L'edizione consultata è quella che appare nel primo volume della raccolta delle opere di Eduardo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Anna Barsotti. Se ne indicheranno solo le pagine.

NINUCCIA. Speriamo... (E raggiunge la madre per informarla di quanto ha detto il dottore)

PASQUALE. (che ha ascoltato il dottore, assieme a Ninuccia) E domani non venite?

DOTTORE. E che vengo a fa'? Don Pasquali', fatevi coraggio e date coraggio 'e ffemene.

PASQUALE. Vuie che dicite?

DOTTORE. Solo un miracolo... ma non ce la può fare. Ad ogni modo, se ci sono novità mi mandate a chiamare. (Rivolto a tutti) Buona giornata. (pp. 409-410)

Anna Barsotti, nel suo saggio introduttivo alla commedia, ha dichiarato giustamente che l'opera di Eduardo "viaggia sul filo di un'ambiguità teatrale perché formata da tanti cassettei segreti, pieni di doppi fondi [...] facilissima da capire anche per un fanciullo, ma difficile da intendere in profondità [...] perché della realtà [...] esprime tensioni negate, bisogni nascosti, pure inconsapevoli". Il percorso delle varianti attraversa anche l'ultima battuta del testo, pronunciata da Tommasino, dopo che il padre gli pone per l'ennesima volta la domanda: "Tummasi, te piace 'o presebbio?" Risulta evidente la volontà riconciliatrice del ragazzo in tutte le edizioni prese in esame.

Il terzo atto è rappresentativo della drammaturgia eduardiana. I personaggi visionari sono una peculiarità dei testi di Eduardo, come ha osservato la già citata Anna Barsotti: "Pazzi, fanciulli, che non crescono mai, non sono che varianti del primo termine di conflitto fra individuo e società"; per poi proseguire la sua analisi con un parallelismo Luca-Don Chisciotte definendo Luca un "sognatore e costruttore di sogni" che "trasforma la propria arte in ragione di vita" con richiami al personaggio creato da Cervantes. Luca e Don Chisciotte rientrano nella categoria dei sognatori e dei distratti: "Don Chisciotte-Luca sono entrambi dei grandi distratti perché la loro distrazione è la conseguenza di una qualche concentrazione. La passione dell'uno per i romanzi di cavalleria e la monomania dell'altro per il teatro del presepe filtrano (e trasfigurano) il mondo che circonda".⁵

Nel terzo atto emerge la componente che contraddistingue il teatro di Eduardo: la napoletanità, non solo nel dialetto, ma anche nelle tradizioni napoletane, come il rituale del caffè. Infatti Angelo Puglisi scrive a proposito: "il Napoletano ha sempre cercato nel teatro di Eduardo quello che ha voluto e non altro: se stesso, in una sorta di narcisistica autoreferenzialità".⁶

⁵ Anna Barsotti, "Nota storico-critica" a *Natale in casa Cupiello* in E. De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, p. 343.

⁶ Angelo Puglisi, *In casa Cupiello. Eduardo critico del populismo*, p. 30.

L'atto più difficile da mettere in scena, come dirà lo stesso Eduardo in un suo intervento del 1936: "immaginate un autore che scrive prima il secondo atto, e, a distanza di un anno, il primo. Due anni fa venne alla luce il terzo; parto trigemino con gravidanza di quattro anni! Quest'ultimo non ebbi il coraggio di recitarlo a Napoli perché è pieno di amarezza dolorosa, ed è particolarmente commovente per me, che in realtà conobbi quella famiglia. Non si chiamava Cupiello, ma la conobbi". Eduardo trovò il coraggio di recitare il terzo atto nella sua Napoli il 21 dicembre 1936, quattro anni dopo l'atto unico. L'intervento eduardiano testimonia i cambiamenti che hanno inciso sul testo. Cambiamenti nati anche dal gioco dell'improvvisazione teatrale come ha raccontato Luigi De Filippo, in un'intervista per la televisione, ricordando l'esperienza teatrale del padre Peppino e dello zio: "Per quanto riguarda *Natale in casa Cupiello*, ti posso dire che *Natale in casa Cupiello* è nata con la collaborazione in palcoscenico, recitando la sera, cioè una collaborazione improvvisa di gag, battute e battute che addirittura sono state il leit-motiv come per esempio 'Nun me piace 'o presebbio'".⁷

Un testo che si presta a varie letture e traduzioni, pronto, una volta passato l'esame di Napoli e dell'Italia, ad affrontare l'Europa. E non solo.

Il successo all'estero: Eduardo tradotto, Eduardo traduttore

Eduardo scrisse in napoletano, ma si recita in tutte le lingue. In pochi ci avrebbero scommesso sul successo di Eduardo all'estero: c'è chi ha scritto che le sue commedie non avrebbero oltrepassato i confini di Napoli e che senza di lui avrebbero perso quella comunicatività di cui sono dotate. Infatti Ferroni osserva che con Eduardo e il suo linguaggio "il teatro dialettale abbandona la strada e la piazza, rifugge dalle forme più violentemente popolari del dialetto, e trova una forma dialettale attenuata, un napoletano piccolo-borghese abbastanza semplice e comprensibile, privo di invenzioni linguistiche troppo caratterizzate e di soluzioni espressionistiche".⁸

I testi di Eduardo per divenire fruibili in Europa devono superare lo scoglio della traduzione, ma Eduardo, prima di essere tradotto, è traduttore: tradusse *Liolà* e *Il berretto a sonagli*, opere dialettali

⁷ Intervista in *Palcoscenico*, Raidue, del 17 aprile 2004.

⁸ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, p. 426.

siciliane di Pirandello, in dialetto napoletano, permesso ottenuto nel 1933 dopo l'incontro tra i due drammaturghi avvenuto al teatro Sanzaro di Napoli durante uno spettacolo dei De Filippo.

Di Pirandello i De Filippo misero in scena cinque opere: *L'imbecille*; *Liolà*; *L'uva rosa* (titolo col quale avevano tradotto *Lumie di Sicilia*); *Il berretto a sonagli* e *L'abito nuovo*.

Franca Angelini sostiene che il continuo richiamo di Eduardo a temi familiari, di cui *Natale in casa Cupiello* ne è un esempio, "obbliga a ricordare il nome di Pirandello" perché "in Pirandello la famiglia rappresenta il primo luogo dell'alienazione sociale dell'individuo" mentre in Eduardo "rappresenta il paradiso perduto".⁹

Eduardo fu traduttore non solo di Pirandello, ma anche di autori come Shakespeare. Il 1984 è l'anno della sua morte e della sua ultima fatica letteraria e televisiva: la traduzione de *La tempesta* in napoletano, registrata nel luglio e nell'agosto del 1984, che vede protagonista il teatro dei burattini, doppiati tutti da Eduardo, tranne Miranda, affidata alla voce di Imma Piro.

Dopo aver superato queste prove i testi di Eduardo sono pronti ad affrontare la platea europea. *Natale in casa Cupiello* nel 1957 è in Russia al Teatro Malyi di Mosca; nel 1970 in Gran Bretagna al Castle Theatre di Farnham; nel 1971 a Teebus in Sud Africa; di nuovo in Gran Bretagna nel 1982 al Theatre di Londra; nel 1984 in Germania allo Staatliche Bühnen di Münster e nel 1995 al Théâtre du Marais di Parigi.

Il pubblico francese conosce molto bene i testi eduardiani, le cui traduzioni sono appannaggio di Huguette Hatem, che vanta nel suo curriculum uno studio parallelo di teatro e italianistica. La traduzione di *Natale in casa Cupiello*, che in francese diviene *Noël chez les Cupiello*, è stata pubblicata sul n. 976 dell'*Avant-scène Théâtre*, bimestrale di attualità teatrale, del 15 ottobre 1995. Ad una prima analisi risulta evidente la perdita di un elemento centrale del teatro di Eduardo: il dialetto.

Il problema che Huguette Hatem ha superato brillantemente nel suo adattamento è quello della ricezione di alcune battute, dovuto soprattutto al dialetto. Nella ramanzina che Luca rifila a Tommasino perché si è venduto le scarpe di Pasqualino, la traduttrice inserisce la "huitième", classe del ciclo scolastico francese, poiché la nomenclatura delle classi dell'ordinamento francese procede in modo inverso a quello della scuola italiana, quindi la terza elementare corrisponde alla "huitième" francese:

⁹ Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, p. 143.

LUCA. [...] ma io dico il giudizio! Tu te vinne 'o cappotto 'e Pasquale al mese di dicembre! Dove siamo arrivati? Oramai sei un giovanotto, non sei più un bambino. A scuola non hai voluto fare niente. Te n'hanno cacciato da tutte le scuole di Napoli. Terza elementare: "Non voglio studiare, voglio fare il mestiere" [...]. (p. 368)

LUCA. [...] Réflechis un peu! Tu vends le manteau de Pasquale au mois de décembre! Où va-t-on comme ça? Tu es un jeune homme, tu n'es plus enfant. En classe, tu n'a voulu rien faire. On t'a renvoyé de toutes les écoles de Naples. Des la huitième: "Papa, je ne veux pas faire d'études, je veux apprendre un métier" [...].¹⁰

Un'altra battuta, difficilmente recepibile per un pubblico straniero, è quella pronunciata da Luca, in seguito all'ira distruttiva di Ninuccia, che manda in frantumi il presepe. Nella versione originale la reazione di Luca è il riferimento ad una località campana, Casamicciola, famosa per un disastroso terremoto. Nella versione francese il presepe distrutto è un semplice terremoto senza alcun riferimento alla località campana:

LUCA. Niente?! Ccà pare Casamicciola... (*Solamente ora si accorge della fine pietosa del suo Presepe. Trasale, sbarra gli occhi e on voce rotta chiede alle donne*) 'O Presebbio? Chi è stato che ha scassato 'o Presebbio? (p. 373)

LUCA. Rien. On dirait qu'il a eu tremblement de terre... (*Il voit seulement maintenant quel triste état est sa crèche. Il tressaille, écarquille les yeux, et, d'une voix brisée par la rage, il demande aux femmes*) la crèche? Qui a détruit ma crèche? (p. 14)

Altra differenza riscontrabile tra la versione originale e quella francese è relativa al canto che Luca, Pasquale e Tommasino, travestiti da Re Magi, intonano adattando il testo sulla melodia di "Tu scendi dalle stelle". Il testo italiano presenta una struttura costituita da due distici a rima baciata, a differenza del testo francese, probabilmente cantato su un'altra aria, di due quartine a rima alterna:

Tu scendi dalle stelle, Concetta bella,
e io t'aggio purtato chest'ombrella
Tu scendi dalle stelle, o mia Concetta,
e io t'aggio purtato sta bursetta
Ta-ra-ta-ra-ra
Ta-ra-ta-ra-ra. (p. 50)

¹⁰ Noël chez les Cupiello, adattamento di Huguette Hatem, *L'avant-scène théâtre*, n. 976, p. 10. D'ora innanzi si segnalerà solo la pagina.

Concetta o ma compagne,
 Venue du profond de la nuit,
 Pour la ville et la campagne,
 Voilà pour toi un parapluie
 Offrons -lui notre humble hommage
 Dans les ville et dans les villages,
 Pour elle je viderai mes poches
 Et lui donnerai cette sacoche.
 Ta-ra-ta-ra-ra
 Ta-ra-ra-ra-ra. (pp. 26-27)

La traduzione di Huguette Hatem è ricca anche di note a margine esplicative di alcuni elementi tipicamente napoletani, come i dolci tipici e la caffettiera napoletana:

Gâteau de Noël: gâteau a base miel e d'amandes. La bûche de Noël n'est pas une tradition napolitaine. (p. 17)

La cafetière napolitaine se compose de deux parties qui s'emboîtent, séparées par une passoire, munie d'un couvercle, où l'on met le café. On verse l'eau dans le récipient du bas. Lorsque l'eau est chaude, on retourne le tout. (p. 29)

Per la rappresentazione allestita dal Théâtre du Marais è stato utilizzato l'adattamento di Huguette Hatem. Due i cambiamenti essenziali: la riduzione del numero dei vicini che fanno visita a Luca paralizzato, ridotto da sette a due (Alberto e Carmela), e l'abolizione del fatto dei fagioli, uno dei pochi momenti comici dell'atto conclusivo. Inoltre l'opera termina con una battuta del dottore, dopo che Ninuccia gli ha offerto del brodo:

NINUCCIA. Docteur, un peu de bouillon de poulet?
 DOCTEUR. Attendez, je veux d'abord l'examiner. (p. 39)

La compagnie de la Vieille Prison ha allestito lo spettacolo al Nouveau Théâtre de Belle Isle della città di Chateauroux per la stagione teatrale del 1997. Il testo base è stata la traduzione di Huguette Hatem, soggetta come sempre a mutamenti. Cambiano i nomi di tutti i personaggi: Luca diventa Amédée; Concetta è Honorine. Pasqualino cambia sesso: diventa Suzanne, la sorella di Amédée, personaggio interpretato da un attore per accentuarne la comicità:

LUCA
 CONCETTA, sua moglie

AMÉDÉE CUPIELLO, dit MÉDÉE
 HONORINE, dite NORINE, sa femme

| | |
|--|--|
| TOMMASINO, loro figlio detto NEN- NILLO | THOMAS, dit TOTO, son fils |
| NINUCCIA, la figlia | NINON, sa fille |
| NICOLA, suo marito | GASTON, mari de Ninon |
| PASQUALINO, fratello di Luca | SUZANNE, dite SUZETTE, soeur d'Amédée |
| RAFFAELE, portiere | RAPHAELLE, la concierge |
| VITTORIO ELIA | JULIEN ELIA, l'amant de Ninon |
| Il dottore | Le docteur |
| CARMELA | MARINETTE, la voisine |
| OLGA PASTORELLI | |
| ANNIDA ROMANIELLO | |
| MARIA | |
| RITA | |

La Compagnie della Vieille Prison ha ambientato il dramma nella regione Marsiglia considerata la meridionalità della Francia.

Il problema della traduzione è noto agli esperti perché comporta una scelta di tipo estetico e filosofico, difficoltà accentuata, come già osservato, dalla cadenza dialettale e dagli usi e costumi di ogni nazione. La difficoltà principale è quella di individuare le parti da eliminare e modificare affinché l'opera attecchisca nel paese di fruizione e restituisca il significato del testo. Difficoltà superata visto il numero delle repliche delle commedie di Eduardo tradotte in altre lingue e rappresentate anche in originale senza sottotitoli.

Sicuramente il merito di Eduardo e dei De Filippo in generale è stato quello di aver saputo dare al teatro napoletano dignità e risonanza nazionale prima e internazionale dopo.

Il testo eduardiano conosce anche traduzioni intersemiotiche, come la versione a fumetti edita dalla Elledi. Si conoscono due versioni radiofoniche dell'opera. La prima è del 25 dicembre 1946 per la regia di Ernesto Grossi. La seconda è stata trasmessa il 17 novembre 1959 per la regia dello stesso Eduardo, con Eduardo (Luca), Pupella Maggio (Concetta), Pietro De Vico (Tommasino), Graziella Marina (Ninuccia) e Isabella Quarantotti nel ruolo di narratrice. Due anche le edizioni televisive, entrambe differite, andate in onda rispettivamente il 15 gennaio 1962, in bianco e nero, per la regia di Eduardo in collaborazione con Stefano De Stefani, e il 25 dicembre 1977, questa volta a colori, di cui firma la regia il solo Eduardo.¹¹

¹¹ *Natale in casa Cupiello*, RAI, 15 gennaio 1962. Regia: Eduardo De Filippo, Stefano De Stefani. Costumi: Emilio Voglino. Protagonisti: Eduardo (Luca), Nina De Padova (Concetta); *Natale in casa Cupiello*, RAI, 25 dicembre 1977. Regia: Eduardo De Filippo. Scene: Raimondo Gaetani. Costumi: Raimondo Gaetani e Clelia Gonsa-

Natale in casa Cupiello vive sulla scena da più di settant'anni, come dimostrano i vari adattamenti e rappresentazioni che si sono date, anche in dialetti differenti dal napoletano per migliorarne la fruizione.

Chi poteva conoscere il testo meglio del suo autore, che nel 1936 arrivò a definirlo "parto trigemino con gravidanza di quattro anni!", tre figli pronti a modificarsi perché alla gente arrivi lo spirito del padre in nome di quella "tradizione" che "è vita che continua". E l'insegnamento di Eduardo continua ancora a vivere.

Bibliografia

- ANGELINI, Franca, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Bari, Laterza, 1976.
- BARSOTTI, Anna, "Nota storico-critica" a Eduardo DE FILIPPO, *Natale in casa Cupiello, Cantata dei giorni pari*, vol. 1. Torino, Einaudi, 2005.
- DE FILIPPO, Eduardo, *Natale in casa Cupiello. Cantata dei giorni pari*, vol. 1, a cura di Anna Barsotti. Torino, Einaudi, 2005.
- FERRONI, Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Milano, Einaudi Scuola, 1991.
- L'Avant-scène théâtre*, quindicinale di attualità teatrale, n. 976 del 15 ottobre 1995.
- PLACELLA, Annarita, "Varianti d'autore in *Natale in casa Cupiello*. Dalla scena virtuale alla scena reale" in Tonia FIORINO, Franco C. GRECO, a cura di, *Eduardo 2000*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 265-308.
- PUGLISI, Angelo, *In casa Cupiello. Eduardo critico del populismo*. Roma, Donzelli, 2001.

Materiale video

- "Intervista a Luigi De Filippo", *Palcoscenico*, Raidue, 17 aprile 2003.
- Natale in casa Cupiello*, registrazione per la RAI, dicembre 1977.

lez. Protagonisti: Eduardo De Filippo (Luca), Pupella Maggio (Concetta), Luca De Filippo (Tommasino), Lina Sastri (Ninuccia).

Índice

| | |
|---|-----|
| <i>Presentación</i> | |
| Mariapia Lamberti - Franca Bizzoni..... | 7 |
| I. Italo Calvino | |
| <i>Leggerezza e peso nella narrativa contemporanea: considerazioni a margine di un'antinomia calviniana</i> | |
| Mario Barenghi..... | 11 |
| <i>Rispetto agli oggetti. Decostruzione e ricostruzione di uno sguardo politico in Palomar</i> | |
| Valentina Russi..... | 25 |
| <i>Lo invisible en la ciudad. Del texto como pretexto</i> | |
| José Antonio Forzán..... | 43 |
| <i>¿Qué cantan las Sirenas de Italo Calvino?</i> | |
| Mayerín Bello..... | 53 |
| <i>Calvino critico saggista: da Una pietra sopra a Collezione di sabbia</i> | |
| Adriana Iozzi..... | 65 |
| <i>Calvino, intellettuale contro la guerra, incontra Cantacronache</i> | |
| Sabina Longhitano..... | 81 |
| <i>Calvino e il Barocco</i> | |
| Jon R. Snyder..... | 103 |
| <i>Calvino e l'enigma della fotografia</i> | |
| Lucia Re..... | 115 |
| <i>La traduzione del genere nelle opere di Italo Calvino</i> | |
| Giulia Guarnieri..... | 129 |
| <i>Dal racconto al gioco (e viceversa): modelli per una letteratura digitale tra Collodi e Calvino</i> | |
| Massimo Riva..... | 145 |

| | |
|--|-----|
| Marcovaldo y la didáctica de la literatura Jaime Magos..... | 157 |
| Se una notte d'inverno... immagini legate alla pittura di Mondrian Elena Tardonato..... | 173 |
| Le città invisibili: mostra itinerante tra letteratura e pittura Cristina Secci..... | 179 |
| II. Literatura italiana | |
| <i>Las alocuciones de Dante al lector (consideraciones sobre un texto de Auerbach)</i> Mariapia Lamberti..... | 187 |
| <i>Leopardi y la mirada del otro</i> José Luis Bernal..... | 197 |
| <i>Le forme narrative di Francesco Mastriani (1819-1891)</i> Francesco Guardiani..... | 205 |
| <i>"Ai ferri corti con la vita". Una riflessione sul pensiero e l'ope-ra di Carlo Michelstaedter (1887-1910)</i> Rossella Bergamaschi..... | 225 |
| <i>Lo sguardo e il silenzio: il fondamento de Il segreto di Luca di Ignazio Silone</i> Doris Nátia Cavallari..... | 235 |
| <i>Reverberaciones arcaicas y modernas en Conversazione in Sicilia de Elio Vittorini y Pedro Páramo de Juan Rulfo</i> Francesca Polito..... | 243 |
| <i>Al di là del post-moderno. Valerio Evangelisti teorico del ro- manzo di genere</i> Luca Somigli..... | 263 |
| <i>Itinerario poetico di Mario Luzi</i> Alfredo Luzi..... | 273 |

III. Lingüística y didáctica del italiano

| | |
|--|-----|
| <i>Erosione e coscienza linguistica negli italiani residenti in Messico</i> Franca Bizzoni..... | 299 |
| <i>La alternancia de los auxiliares essere y avere en el italiano</i> Patrizia Romani..... | 311 |
| <i>L'autobiografia e il diario: modelli e analisi di testi per l'insegnamento dell'italiano come seconda lingua a studenti universitari.</i> Olga Mordente..... | 331 |
| <i>Il racconto popolare: proposte operative per la scuola primaria</i> Roberta Ferroni..... | 343 |
| IV. Filosofia italiana | |
| <i>Lux se ipsam videns. La controversia por la entidad del Uno en Ficino y Pico</i> Ernesto Priani..... | 351 |
| <i>El poder y el tiempo en la obra de Giacomo Marramao</i> Elisabetta Di Castro..... | 365 |
| V. Sociedad italiana | |
| <i>Antropologie del Sud: i casi del Messico e dell'Italia</i> Enzo Segre..... | 373 |
| <i>Un viaggio che diventa migrazione: storie di italiani in Messico</i> Manuela Derosa..... | 379 |
| VI. Artes de Italia | |
| <i>Le chiese del Messico: Adamo Boari y la difusión del arte mexicano en Italia</i> Óscar Molina..... | 395 |
| <i>Le bugie del burattinaio: lingua e linguaggio filmico in Ca- micia nera (1933)</i> Beatrice Barbalato..... | 405 |
| <i>Natale in casa Cupiello di Eduardo De Filippo, un testo in trasformazione: da Napoli all'Europa</i> Nicola d'Andrea..... | 419 |