

ISBN 607021039-5



9 786070 210396

VIII JORNADAS INTERNACIONALES
DE ESTUDIOS ITALIANOS

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



ITALIA Y LA GENERACIÓN
1900 - 1910

Mariapia Lamberti • Franca Bizzoni
editoras

ITALIA Y LA GENERACIÓN
1900 - 1910

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



ITALIA Y LA GENERACIÓN 1900 - 1910

Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

ITALIA Y LA GENERACIÓN
1900 - 1910

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*
VII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos

ISBN 978-607-02-1039-6

PRESENTACIÓN

Las octavas *Jornadas Internacionales de Estudios Italianos* que la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* celebró en los días 22-26 de octubre de 2007, tuvo como tema los años 1900-1910 en Italia: acontecimientos literarios, nacimiento de escritores y poetas, generación destacada que tendría que marcar la historia literaria de Italia de forma indeleble. Las *Jornadas* concedieron sin embargo, como es costumbre, amplio espacio a una temática abierta, que permitió la configuración de sectores diversos, de los que se da parte en el índice: literatura de todos los tiempos, lingüística y didáctica del italiano, pensamiento, artes y sociedad.

La selección de escritos que derivó de aquellas *Jornadas* ha configurado este libro de 31 artículos y un apéndice, que se abre con los estudios que tratan del tema propuesto, el primer decenio del siglo xx. Inicia un estudio de Marinella CANTELMO, que acuciosamente, para rastrear su pensamiento y estilo, coteja las ediciones de los primeros poemarios de uno de los grandes de siglo xx, que con el siglo nació: Salvatore Quasimodo, premio Nobel en 1959. Le sigue un estudio de Stephanie JED sobre una novela de 1906 que marcó, se puede afirmar, el comienzo del feminismo en Italia: *Una donna*, de Sibilla Aleramo. Cristina GRAGNANI a continuación nos presenta otra mujer literata, esta vez olvidada por la atención crítica, Elda Giannelli, que en 1909 realizó una crítica en verso y prosa del naciente Futurismo. Se pasa luego a artículos que tratan de autores nacidos en el decenio: dos artículos están dedicados a un gran poeta, Sandro Penna, nacido en el año de 1906: el primero, de Luca CAMINATI, explora la relación entre la visión de la ciudad y el erotismo en Penna; el segundo, de José Luis BERNAL, analiza la poesía de Penna a la luz del existencialismo heideggeriano. El segundo autor de esta generación, Vitaliano Brancati, nacido en 1907, también es protagonista de dos artículos: el primero, de Rita VERDIRAME, analiza la descripción de los espacios en la cuentística de este autor, conocido principalmente como novelista; y nos lega cuatro cuentos inéditos,

Primera edición: 2009
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

que se publican en apéndice. El segundo artículo, de Anna CARTA, también explora el mundo espacial de Brancati. Un artículo se dedica a otro autor, capital, nacido en 1907, Alberto Moravia: Maria Laura Mosco analiza la relación del escritor con su ciudad natal en los *Racconti romani*. Nació en 1908 Cesare Pavese; Andrei BARASHKOV se ocupa de su aspecto poético, examinando la sensación de exilio siempre presente en su mayor poemario; y Stefania ZOCCATELLI de su actividad primera, la de traductor del inglés, con un ensayo sobre las traducciones que el poeta hizo de Gertrude Stein. También Elio Vittorini, nacido en el mismo año, es acreedor de dos artículos: Irene LOTTINI explora la poco conocida relación del autor de *Uomini e no* con la fotografía; y Sabina LONGHITANO nos ofrece una verdadera lección de análisis textual sobre las páginas más significativas de *Conversazione in Sicilia*. El apartado se cierra con el estudio de Verónica SAUNERO-WARD que presenta un análisis lacaniano de las protagonistas de *Nessuno torna indietro*, novela de otra célebre autora feminista, la ítalo-cubana Alba de Céspedes, nacida sólo un año después del cierre del decenio que se toma en consideración, pero perteneciente de derecho a esta generación privilegiada.

El segundo apartado de este libro se dedica a la literatura italiana desde el siglo XII al XIX. Se abre la serie de artículos con una acuciosa y erudita análisis de las diferentes interpretaciones y las incógnitas sin resolver que rodean la figura de Cielo d'Alcamo y su famoso *Contrasto*, por momentos considerado el primer texto de la literatura italiana. Mayerín BELLO explora con no menor precisión académica la relación personal y poética entre Dante y su "primer amigo" Guido Cavalcanti, a partir de las menciones directas e indirectas que se encuentran en la *Divina comedia* y en otros textos de los dos máximos poetas. Alberto AGUAYO a continuación nos expone un interesantísimo paralelismo entre dos puntos análogos del mundo infernal de Dante: algo que los críticos no han subrayado nunca con atención. En la época renacentista, Ana María MORALES analiza el valor político y las componentes literarias clásicas y europeas de los momentos encomiásticos en el *Orlando furioso*, en alabanza de la casa de Este. El artículo de Ernesto PRIANI y Gema Ivette GUTIÉRREZ concierne los dos más famosos filósofos del primer Renacimiento, Pico y Ficino, pero del punto de vista de su relación personal, que se trasluce de sus obras. Claudia RUIZ a continuación traza un interesantísimo paralelismo entre Tommaso Campanella y el francés Cyrano de Bergerac, ambos idealizadores de un mundo de utópica armonía. Finalmente, es Mariapia LAMBERTI que cambia de época y

cierra este apartado con el análisis de las descripciones de interiores en Gabriele D'Annunzio, reflejo de los ideales de vida del autor.

El tercer apartado se dedica a diferentes momentos de la historia y de los aspectos sociales de Italia; el conjunto puede parecer disímbolo, pero presenta una sutil coherencia interna. Anna Maria SATTÀ revela detalles de la brevísima existencia de la República Romana en 1849, que involucran tanto las efímeras pero encomiables leyes e instituciones, como el sentir popular de la época. Más ceñido a la historia oficial de Italia el artículo de Franco SAVARINO, que hace una amplia panorámica de las siempre difíciles relaciones entre Iglesia y Estado desde la formación de la nación italiana hasta la dictadura fascista. El artículo de Elisabetta DI CASTRO concierne una de las figuras más controversiales de la segunda mitad del siglo XX: Toni Negri, que, acusado de instigación al terrorismo, se volvió en la cárcel y luego después de ella, un lúcido analista político y teórico de la verdadera esencia de la globalización. Y termina el apartado con la presentación de una singular figura del periodismo italiano, Paolo Rumiz, a cargo de Rossella BERGAMASCHI, que destaca de este curioso personaje, escritor y viajero, la propuesta del viaje lento, de la vida lenta, en paralelo con el movimiento del *slow food*.

Un apartado de tres artículos concierne el arte del espectáculo en Italia: cine y teatro, en estricto enlace con la literatura. Francesca GATTA analiza la relación entre texto escrito y texto hablado en el cine de los primeros tiempo del sonoro: cómo la palabra literaria se transforma en el cine. Y Cristina VILLA a su vez analiza el caso específico de cómo se comportan los textos del escritor Giuseppe Berto al transformarse en guiones cinematográficos, aun cuando sea por mano del autor. Beatrice BARBALATO por último hace un largo análisis de la obra y la actuación de Carmelo Bene, figura señera en el teatro de los últimos decenios del siglo, en relación con la figura literaria-teatral de *Lorenzaccio*.

Finalmente, cierra el libro el apartado destinado a la lengua, su esencia y su transmisión didáctica: Patrizia ROMANI hace un erudito y preciso análisis filológico de la lengua florentina medieval en sus componentes verbales, mientras que a la didáctica de la lengua italiana se dedican Daniela Zorzi, Paolo Torresan y Manuela Derosas. Daniela ZORZI enfrenta el aspecto de la adquisición de elementos culturales a la par que lingüísticos, durante el periodo de aprendizaje. Paolo TORRESAN reporta un experimento de aplicación de la escritura en la clase de italiano, y Manuela DEROSAS cierra con el

relato de otro experimento de cotejo cultural mediante entrevistas con estudiantes mexicanos.

Una vez más, el principio congresual de la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* ha dado buenos frutos: dejar abierta la participación a académicos de todas las tendencias y todas las especialidades, prescindiendo de una temática propuesta, ha permitido configurar un libro variado pero orgánico, que puede presentar motivos de interés para estudiosos de ambas lenguas.

México D. F., septiembre 2009

Mariapia LAMBERTI
Franca BIZZONI

Il mito e il peccato. Le antologie d'autore di Salvatore Quasimodo (1901-1968)

Marinella CANTELMO
Università di Lecce

Per alcuni decenni nella seconda metà del Novecento la critica interessata all'opera di Salvatore Quasimodo si è inceppata intorno ad una questione che ha lungamente impegnato il dibattito tra gli studiosi: quel nodo, si sa, concerne il rapporto tra la prima e la seconda fase di attività del poeta, ovvero la possibilità –o meno– che entrambe si integrino reciprocamente a comporre l'unità organica di una personalità autoriale in sé coerente. Un *topos* interpretativo duro a morire rescinde infatti l'itinerario del siciliano in due "maniere" nettamente distinte, pre- e postbellica, inconciliabili tra loro al punto che il dilemma circa il nesso tra l'una e l'altra –se cioè si tratti di uno sviluppo consequenziale o al contrario di una svolta dirompente dettata dall'ossequio alle mode del momento– ha inciso non poco sulla fortuna dello scrittore. Un approccio che raccordi l'attività creativa con il versante complementare della ricezione è assioma di base della storiografia letteraria: nei confronti di Quasimodo il lettore contemporaneo si fa particolarmente pressante fino a diventare invadente, sia che aderisca alla scrittura con un sostegno solidale, sia che al contrario reagisca stroncandola.

Uno sciame di reazioni umorali di segno opposto segue di pari passo larga parte della produzione quasimodiana, sulla quale convergono prima la diatriba letteraria tra ermetici e anti-ermetici, poi il conflitto politico e ideologico tra critici marxisti e "cattolici", tutti sempre l'un contro l'altro agguerriti. Molte pagine a fronte di quel periodo non hanno giovato molto all'analisi dei testi: tuttavia quelle polemiche, sempre più infuocate nel clima rovente di quegli anni, sono parte integrante –e ingombrante– del profilo dell'autore, determinanti per il suo ruolo nel quadro culturale del Novecento italiano. Pesano insomma ancora in qualche misura le parole di sconcerto, di scandalo addirittura che nel 1947 accolsero i versi di *Giorno dopo giorno*, in cui molti videro una gran capriola del caposcuola dell'ermetismo, che si sarebbe posto ora tutto a un tratto alla testa del neorealismo quale capofila di una letteratura corale di impegno civile.

Con la pregiudiziale di quella "svolta" a suo tempo la critica piú avveduta ha dovuto a lungo fare i conti.

Le voci a sostegno di quella ipotesi non hanno ormai alcun credito: tuttavia il coro discorde dei fautori e dei contrari alla lunga ha portato a mettere in dubbio il valore letterario di Quasimodo, uno dei "maggiori" del xx secolo per gli uni alla stregua di Ungaretti e Montale, per gli altri un poeta mediocre inadeguato ai prestigiosi riconoscimenti ottenuti.¹ Chi scrive confessa candidamente di non disporre di alcun metro per prendere simili misure: ammette però di ricorrere di buon grado alla bilancia, che registri piuttosto il peso di uno scrittore, il quale ci sale sopra con il corredo e delle sue letture e dei suoi lettori. Di quel peso cosí condiviso Quasimodo continua a pagare lo scotto presso gli studiosi, resi guardinghi dagli episodi di clamore immediato che hanno accompagnato la sua opera, alla quale tuttavia, nonostante le riserve degli specialisti, non è mancato un successo commerciale a lungo termine.² A Quasimodo è toccato l'onore e l'onere di trovarsi al centro di un territorio ad alta tensione, nel cui ambito la sua poesia ha attirato su di sé il fuoco incrociato delle parti contrapposte. Allora gli scontri senza quartiere – verbali, s'intende – tra le diverse fazioni lasciavano spesso feriti e contusi dietro di sé: oggi appaiono storia passata, alla quale tuttavia, circondati come siamo da edulcorati dibattiti televisivi, non si può non guardare con qualche sussulto di nostalgia.

Anche questo è Quasimodo: allora bersaglio epocale nella generale resa dei conti che sconvolgeva l'Italia all'indomani del fascismo e della guerra, oggi groviglio di nodi critici irrisolti, qualunque etichetta gli si voglia accollare, a cominciare da quella corrente e acquisita, ma non per questo meno problematica,³ dell'ermetismo della sua prima stagione.

Al di là delle divergenze interpretative intorno a questo o quell'aspetto tuttora discusso della sua figura, Quasimodo non ha

¹ Un poeta pressoché da "cancellare" dal canone novecentesco: tale appare Quasimodo al giudizio di Edoardo Sanguineti, che nella sua famosa antologia, *Poesia italiana del Novecento*, inserisce solo due testi originali del siciliano, a fronte di ben tredici traduzioni dai *Lirici greci*. Cfr. vol. II, pp. 947-964.

² Nei primi anni novanta, Niva Lorenzini (*La poesia di Quasimodo tra mito e storia*, p. 7) riportava i dati dell'Ufficio Vendite dell'editore Mondadori, secondo cui le poesie di Quasimodo erano "in vetta alla classifica delle vendite, subito dopo quelle di Ungaretti e prima di quelle di Montale".

³ "Ma [...] non è possibile non dare, anzi si deve dare a Quasimodo ermetico una valenza, almeno in certa misura, problematica": cosí Mario Petrucciani, "Quasimodo ermetico", in *Quasimodo e l'ermetismo*, p. 22.

mancato di dare un contributo rilevante in prima persona al profilo di sé, fino a risolvere di fatto con un intervento a mio avviso decisivo, come cercherò qui di mettere in luce, il problema di fondo da cui ha preso avvio questo discorso, cioè giusto il nesso tra la prima e la seconda fase della sua attività. Nel misurarsi con tale problema, com'è noto, nell'assunto di ricomporre in un'unità globale le innegabili differenze, i critici hanno suggerito di segmentare secondo diverse periodizzazioni l'opera dello scrittore: ma a ben vedere il primo e piú autorevole responsabile di una scansione del proprio lavoro, delle cui proposte non si può non tener conto, è lo stesso Quasimodo, che affronta tempestivamente in forma implicita una presa di coscienza di sé, molto prima di esporre le proprie ragioni di poetica esplicita nei "discorsi sulla poesia" intorno alla metà del secolo scorso. Mi riferisco con questo all'attività di riflessione che è alla base delle antologie d'autore.

Si deve alla serie dei volumi appena citati l'opportunità di far emergere una effettiva disparità di percorso, uno stacco netto nel tracciato editoriale descritto dall'attività quasimodiana: ad una prima fase "circolare" subentra infatti una fase "lineare", nel senso che la prima produzione si avvolge su se stessa nella ripresa a piú riprese delle raccolte edite tra il 1930 e il 1942 e fa capo nella sua globalità riassuntiva e conclusiva alla celebre antologia d'autore *Ed è subito sera*, edita appunto in quell'anno. Al contrario nel ventennio successivo, dal 1946 (*Con il piede straniero sopra il cuore*, subito ampliato in *Giorno dopo giorno*) al 1966 con l'ultima raccolta, *Dare e avere*, le nuove uscite si susseguono l'una all'altra in progressione continua, senza fondamentali ripensamenti né revisioni complessive.

È qui, a mio avviso, nel differente andamento tra il primo ed il secondo tratto dell'itinerario lo svincolo tra "primo" e "secondo" Quasimodo. Il primo tempo – e solo quello – si ricompatta in un'opera unitaria ad ogni singola tappa di un interminabile processo di rielaborazione: il poeta infatti continuerà fino ad un'epoca assai inoltrata a riordinare l'assetto della sua prima stagione. La "svolta", quella "vera", tra le due fasi sta pertanto nella volontà poetica che ripercorre e ricompone piú volte e con esiti diversi le prime raccolte in un tutt'uno, nell'unità globale di un macrotesto: dopo il 1942 tale volontà poetica resta accantonata per quasi due decenni nel corso della seconda parte dell'attività quasimodiana, lungo la quale ogni segmento produttivo si configura a sé su una linea progrediente, che avanza scandita passo dopo passo dal susseguirsi dei

nuovi titoli fino agli ultimi anni di lavoro, in cui si colloca la ripresa e quindi la definitiva sistemazione dell'*Opera omnia*.

Una consistenza magmatica dunque quella del primo tempo quasimodiano: ne dà ulteriore riprova il contributo postumo di Gilberto Finzi, che, riproponendo nel 1971, con il titolo *Poesie e discorsi sulla poesia*, tutta l'opera in versi del poeta nella collana de I Meridiani Mondadori, per quanto riguarda il riordino della prima parte metteva ancora una volta in discussione quel riassetto che nelle mani dell'autore non aveva mai cessato di riavvitarsi su se stesso alla ricerca di un inafferrabile *ubi consistam*. Si tratta ovviamente dell'ordine interno di *Ed è subito sera*, compresa in seguito nell'edizione mondadoriana di *Tutte le poesie* (1960) ed infine riedita come volume singolo nell'*Opera omnia* con il titolo suo proprio nel 1965.

Così Finzi giustificava la sua scelta: "Dato il carattere di questa edizione, è parso preferibile l'ordinamento diacronico dei testi di ESS [*Ed è subito sera*], che vengono quindi inseriti nell'ordine di pubblicazione delle raccolte originali, seguendo lo schema di TP60 [*Tutte le poesie* 1960] e TPO [*Tutte le poesie*, Gli Oscar, 1968], che ha il merito di rendere più chiaramente avvertibile al lettore l'evoluzione del poeta e la trasformazione progressiva del suo lavoro".⁴ Lo scopo perseguito dal curatore era, s'intende, raggiunto solo in parte attraverso le sezioni antologiche più antiche, più o meno ampiamente rimaneggiate rispetto alla *facies* originaria di ciascuna raccolta, *facies* tuttavia che un lettore di buona volontà avrebbe comunque potuto recuperare –non senza fatica– grazie al prezioso apparato delle varianti che arricchiva e completava il "Meridiano": apparato di cui si è ampiamente avvalso questo lavoro.

Ma è opportuno riassumere per sommi capi l'intera questione, ripercorrendo nella sua cronologia l'itinerario quasimodiano. La prima opera, *Acque e terre*, esce a Firenze per i tipi di Solaria nel 1930. Segue nel 1932 *Oboe sommerso* a Genova nelle edizioni di Circoli; nel 1936, a Milano, Scheiwiller pubblica quindi *Erato e Apollion*, che, accanto ai nuovi, riprende alcuni testi già apparsi nei volumetti precedenti: è quindi la prima proposta parzialmente antologica della serie, il primo tratto di quel percorso "circolare" cui si faceva riferimento. Queste prime raccolte sono tutte e tre suddivise in sezioni secondo la progressione numerica, espressa in parole o

⁴ Gilberto Finzi, "Nota alla presente edizione", premessa a Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, p. LXXI.

in cifre romane (Primo, Secondo o I, II, a seconda). Fino a questo punto l'istanza poetica che avrebbe coinvolto e definito il "primo" Quasimodo ancora non si profila nettamente. Lo fa invece con evidenza immediata di lì a poco in *Poesie*, che esce a Milano edita da Primi Piani nel 1938,⁵ corredata del famoso saggio introduttivo di Oreste Macrí sulla "poetica della parola": raccolta "fantasma", come l'ha definita Sergio Pautasso,⁶ non solo perché ormai introvabile, ma soprattutto perché subito eclissata dal successo della sua erede, appunto *Ed è subito sera*: un titolo divenuto addirittura, e suo malgrado, proverbiale.

In realtà le tre antologie d'autore sopra elencate sono del tutto differenti tra loro dal punto di vista strutturale: intanto, a differenza della prima, che mescola tacitamente ed equipara quindi testi editi e inediti, *Poesie* si presenta come tale, in quanto inaugura la scansione –che resterà definitiva– del macrotesto in sezioni che ripetono i titoli delle tre raccolte precedenti, indizio palese di una "storia", di un racconto di sé esibito sull'asse diacronico: in quale direzione, si vedrà, perché il nocciolo del problema si concentra tutto nel senso di marcia del percorso.

Aprono il volume del 1938 le sette *Nuove poesie*, inedite e innovatrici ai fini del "racconto" di cui si diceva; segue un primo *spektmen* dei futuri *Lirici greci* (usciranno, come si sa, nel 1940), qui anticipati in una sezione monotesto "Dal greco di Saffo", costituita dal lungo frammento della poetessa di Lesbo intitolato "Come uno degli dei": l'inclusione suggella il momento "nuovo" iniziale della raccolta ed assorbe una volta per tutte a pieno titolo queste traduzioni entro il diagramma evolutivo originale "proprio" della poesia quasimodiana, affidando loro addirittura il ruolo di spartiacque tra la "nuova" attività e la "vecchia" riproposta antologica. Al "nuovo" infatti l'indice del volume fa seguire il "vecchio", anzi il "più vecchio", perché la ripresa segue l'ordine cronologico ad anello: riparte cioè da *Acque e terre* e risale quindi con *Oboe sommerso* ed *Erato e Apollion*. In chiusura ancora una volta il suggello del "nuovo": "Due pagine di diario 1937" (incluse in seguito tra le *Nuove poesie*). Dunque un percorso elaborato ed in sé immediatamente significativo: la struttura anulare accosta con forte scarto alle ultime le prime poesie,

⁵ S. Quasimodo, *Poesie*, con un saggio di Oreste Macrí sulla poetica della parola e bibliografia di G. Vigorelli.

⁶ Sergio Pautasso, "Poesie 1938: un libro fantasma", in Giorgio Baroni, a cura di, "Nell'antico linguaggio, altri segni": Salvatore Quasimodo poeta e critico. pp. 43-48.

per poi tornare a chiudere il cerchio con testi man mano piú recenti: insomma 1938, 1930-32-36, 1938.

Una volontà poematica forte, impegnata a costruire tassello dopo tassello un racconto di sé si attiene al rispetto rigoroso della filologia: nonostante qualche vistosa apparenza contraria,⁷ le sezioni antologiche assegnano correttamente i singoli testi al settore di provenienza. È quindi interessante rilevare la riconversione posta in essere quattro anni dopo da *Ed è subito sera*, che si apre sempre con le *Nuove poesie*, ora portate a 20, per poi procedere con passo retrogrado, da *Erato e Apòllion* fino ad *Acque e terre*. Si configurano insomma, si diceva, due “sensi di marcia” nettamente distinti, anzi antitetici, del macrotesto, in cui il soggetto poetico “narra” in due modi diversi e alternativi la storia di sé.

Quasimodo riproporrà infine in una terza variante l’assetto complessivo della sua prima stagione: nel 1960, nella citata edizione mondadoriana di *Tutte le poesie*, egli dispone le sezioni di *Ed è subito sera* nell’ordine cronologico diretto da *Acque e terre* alle *Nuove poesie*, cui fa seguire le raccolte della sua seconda stagione fino all’allora ultima, *La terra impareggiabile*. Ma egli avrà ancora un ripensamento qualche anno dopo, nel 1965, quando *Ed è subito sera* esce come volume singolo nella collezione dell’*Opera omnia*: staccato dal corpus globale e tornato a vivere di vita propria ed a sé stante, il libro ritrova la forma originaria, vale a dire la serie inversa, regressiva, preferita nel 1942. Ma non finisce qui: nel 1968 –l’anno della morte del poeta– appare nella collana de Gli Oscar la riedizione di *Tutte le poesie*, che consacra definitivamente la serie diacronica uniforme già adottata nel 1960, quella cui poi si atterrà Finzi per il “Meridiano” postumo del 1971, che quindi può considerarsi risponente di fatto ed a pieno titolo all’ultima volontà dell’autore.

Questo *excursus* lungo la prima fase dell’attività quasimodiana ne conferma l’istanza poematica che presiede al “racconto di sé”. Ma intanto bisogna intendersi sui termini. Occorre infatti approfondire secondo quali modalità ed entro quali schemi e quali limiti sia possibile condurre una lettura in termini autobiografici di una “scrittura

⁷ Significativo il caso della lirica “Sillabe a Erato”, già in *Acque e terre* del 1930 con il titolo “Ricerca”, quindi con il nuovo e definitivo nel 1936: se nel 1938 si impone il criterio filologico dell’appartenenza alla sezione di origine, a partire dal 1942 prevarrà la componente eponima: a partire dall’antologia di quell’anno il testo in questione verrà collocato una volta per tutte quale *incipit* della sezione *Erato e Apòllion*.

dell’io” quale la prima poesia di Quasimodo si attesta sulla pagina:⁸ vi straripa infatti il ricorso alla prima persona grammaticale, ad un “io” cioè che a partire dalle macrostrutture del ’38 e del ’42 dispone lo stesso sull’asse del tempo, si esibisce in un percorso in cui ad ogni ripresa le parti del tutto implicano nei titoli settoriali una “storia” d’autore garantita dall’evidenza editoriale. Tuttavia l’opzione irrisolta tra la cronologia progrediente (beninteso entro un corpus globale esaustivo) e la serie inversa, regressiva, in qualche modo tra loro equivalenti e fino all’ultimo intercambiabili, ridimensiona a fondo la valenza autobiografica dell’“autonarrazione” in quanto testimonianza in prima persona dell’io del poeta: la progressione infatti può sempre riconvertirsi in una discesa nel profondo alla ricerca delle proprie radici o, se si preferisce, in un moto di risalita verso l’embrione di sé.

Questo lungo processo che ristrutturava a piú riprese il primo tempo quasimodiano si riaccende dunque dopo una lunga pausa, come accennato, nell’ultima fase di attività del poeta: il volume mondadoriano del 1960 è per molti versi agli antipodi della prima, provocatoria autoantologia “dichiarata” del 1938: esce all’indomani della consacrazione del Nobel, è l’autoritratto di un poeta navigato, contestato ma al tempo stesso esaltato da un dibattito critico quanto mai acceso e vitale, che proprio in virtù delle continue polemiche teneva il suo nome ben saldo al centro della vita letteraria non solo italiana: ma allo scrittore tanto bersagliato in patria, “odiato, coi tuoi versi, / uno come tanti, operaio di sogni” (“Epitaffio per Bice Donetti”, *La vita non è sogno*), toccava ora il piú prestigioso –e proficuo– riconoscimento internazionale. Nel clima rovente di quegli anni, nella resa dei conti a tutto campo della società e della cultura del nostro Paese, Quasimodo si trova a ripensare in un momento

⁸ In realtà tutta la poesia quasimodiana, e non solo nella sua prima fase, si può definire una “scrittura dell’io”: tuttavia l’“io” è una costante grammaticale cui corrisponde nel tempo una gamma di soggetti dell’enunciazione. Alla prima persona si alterna costantemente la seconda, un “tu” che a sua volta può essere determinato o meno: nel primo caso può essere un “tu” femminile o il Padre Eterno, il padre o la madre o un luogo come Tindari, o ancora un albero addirittura: in ogni caso il pronome segnala un’istanza dialogica persistente ed un frequente ricorso alle forme dell’allocuzione, tra cui la preghiera. La poesia dell’impegno civile è marcata dalla presenza della prima persona plurale, cioè del “noi” corale: “E come potevamo noi cantare...”, suona l’*incipit* dirompente di *Giorno dopo giorno*; e il pronome inaugurale fa esplodere agli occhi di lettori ipertesi e frettolosi il “caso” Quasimodo, ma certo non espelle il solipsismo ermetico della prima persona singolare, come non ne cancella gli stilemi peculiari.

anche per lui cruciale l'intero corpus delle raccolte edite fino a quel momento, cioè il lavoro di una vita.

A ragione dunque Gilberto Finzi elencava "il segreto dell'antologia di se stesso" tra i fattori più incisivi atti a consolidare "il mito Quasimodo negli anni Trenta":⁹ in verità quel "segreto" va ben oltre le raccolte del '36 e del '38, che ne custodiscono l'enigma mutante da consegnare alla loro erede più famosa e lungamente definitiva dei primi anni Quaranta. Quel "segreto" qualifica, determina e riassume il "primo" Quasimodo e lo separa una volta per tutte dal "secondo", obbligando gli studiosi a misurarsi senza posa con quel nodo gordiano. Ma a ben vedere è lo stesso Quasimodo a farsi carico del dibattito che tanto aspramente divideva la critica militante di quel periodo su questo punto e ad affrontare e risolvere da sé la questione, sciogliendo in ultima istanza una volta per tutte quel "segreto" nella continuità dell'asse del tempo.

Per il lettore postumo, avvezzo a leggere l'opera del poeta nelle edizioni oggi in commercio, è estremamente difficile ricostruire l'impatto del primo Quasimodo sui suoi utenti immediati, non a torto sorpresi poi dalla novità di *Con il piede straniero sopra il cuore*, che scuoteva con effetti così dirompenti la sensibilità letteraria dei contemporanei. Solo l'approccio alle stampe originali, certo difficili da reperire, consentirebbe di recuperare quella specificità che di fatto la volontà dell'autore ha diluito nella serie diacronica a tutto campo nel riassetto globale e definitivo del proprio lavoro. D'altro canto, proprio tale continuità dissolve una volta per tutte la *querelle* sulla "svolta", che in retrospettiva sembra davvero non aver mai avuto alcuna ragione d'essere, ma che va comunque ricondotta alla sua pertinenza storica, tra il Libro del 1942 ed il primo libro –della serie per così dire "minuscola"– del 1946, sempre beninteso sullo sfondo incandescente dell'immediato dopoguerra.

Penetrare insomma "il segreto dell'antologia di se stesso", cioè i percorsi ipersegnici del singolo macrotesto e/o dei suoi sottoinsiemi, è impresa estremamente ardua non solo perché la soggettività del lettore si trova a tu per tu –con l'ausilio di scarse pezze d'appoggio– con la soggettività dell'autore e delle sue scelte insindacabili, ma anche per la particolare condizione oggettiva dell'idioletto quasimodiano, che codifica la sua anomalia all'interno del corpus poetico e richiede pertanto il supporto di una lettura "verticale"

⁹ G. Finzi, "Itinerario di Salvatore Quasimodo", introduzione a S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, p. XXI.

del cotesto che surroggi in qualche misura le oscurità della lettura "orizzontale" del singolo testo con la tassonomia complessiva delle soluzioni sintattiche e semantiche. Il che significa postulare che ciascun corpus di liriche comunque di volta in volta accorpate, spesso rielaborate passo dopo passo e disposte in sequenze quanto mai variabili, cambi di senso a seconda dell'ordine relativo in cui esse si dispongono. Questa inesausta attività di revisione ai vari livelli e l'ipersegno che caso per caso ne consegue esulano tuttavia dal campo d'indagine di questo lavoro, che dovrà necessariamente limitarsi a rilevare qualche traccia tra le più significative.

Esperienza metastorica che si risolve nella storia o, se si preferisce, io metastorico che consuma fino in fondo l'esperienza dell'assoluto prima di calarsi, ricco di tale esperienza s'intende, nel "tempo umano", magari solo per tuffare le dita nell'acqua di un canale lombardo? Si potrebbe sintetizzare forse così la *vexata quaestio* del rapporto tra "primo" e "secondo" Quasimodo: la prima stagione si chiude in sé nella monade, comunque strutturata, di *Ed è subito sera*, il Libro di una ricerca mallarmeana che si ripropone, nella serie progressiva dei suoi assetti interni, non come vicenda autobiografica, ma come un percorso iniziatico di approssimazione al Verbo (*Et Verbum caro factum est?*) che deve "dire" un'esperienza *absoluta*, sciolta –etimologicamente– dalle contingenze dell'*hic et nunc*, fin dalla stessa soggettività dell'autore.

"Storia" sí, dunque, ma non vicenda personale di un individuo, bensí paradigma emblematico dell'umano: "Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole" ecc. ecc.; "e sono quell'acqua di nube" ("Specchio") "e sul mio viso tocco la tua scorza" ("Albero"); "e il sopito spazio m'adagia" ("Un sepolto in me canta"); "Non so che luce mi dèsti: / nuziale ellisse di bianco e di celeste / precipita e in me frana" ("Compagno"); "Mi cardo la carne / tarlata d'ascaridi" ("Lamentazione d'un fraticello d'icona"); "Negli alberi uccisi / ululano gli inferni" ("Del mio odore di uomo"): si potrebbe continuare fino a esaurire, rigo dopo rigo, tutta la raccolta. Una natura umanizzata sta a fronte di un io con essa simbiotico: in ogni caso, una singolare esibizione di sé in una sfida continua al senso comune, alla stessa intelligibilità della lingua, ai tratti distintivi del lessico, alla compatibilità sintattica dei componenti semantici, alla norma grammaticale codificata, si esprime in una furia ossimorica che per principio e per prassi si incarica di spiazzare il lettore. Tanta, tantissima parte del primo Quasimodo è inesplicabile, non parafrasabile, difficilmente intelligibile nella sua insolubile ambi-

guità. Non resta che prendere atto della costante violazione dei tratti idiosincratici nella catena sintagmatica, in particolare dell'opposizione animato/inanimato ovvero umano/non umano. Questa, sulla pagina, la "ricerca d'assoluto": di uno sfuggente "assoluto" mistico, metafisico, esistenziale o quel che sia, perseguito attraverso un tangibile "assoluto" linguistico. L'uso sintattico attesta sulla pagina una lingua *absoluta*, sciolta cioè da ogni principio di osservanza della norma, del codice lingua storico-naturale, a partire dalla deissi pragmatica del pronome di prima persona: non "io" Salvatore *hic et nunc*, ma *everyman*, un uomo senza qualità, senza identità: "Ognuno sta solo sul cuor della terra".

Oggi il canzoniere quasimodiano si apre con la parola *ognuno*. Ma non è stato sempre così: soprattutto, non era così nel 1942. Basterà pertanto seguire la traccia di questo termine nella conquista per gradi della sua postazione privilegiata, e qualche altra analoga pista promettente, per fornire più di un filo conduttore per una più ampia indagine a venire. Non è casuale dunque, si direbbe, che il futuro epigramma eponimo emerga nella sua valenza sentenziale a suggerire quale lapidario *explicit* la raccolta del 1936: solo il primo passo di una lunga carriera di crescente prestigio. I tre versi intitolati "Ed è subito sera", come è noto, sono il "precipitato" ad alta densità di una lirica del 1930, "Solitudini": costituiscono il risultato forse più vistoso di una ricerca stilistica tesa alla densità icastica e pregnante della "parola". Ma vi si potrebbe anche vedere la prima spia della ricerca poematica tesa a costruire la struttura macrotestuale del Libro, di un Tutto composto dalla perfetta integrazione delle sue parti. Ma *Erato e Apòllion* non esibisce nessuna "storia" al proprio interno: le sezioni, si ricorderà, sono meramente numeriche ed i versi, editi e inediti, vi si mescolano senza alcuno spessore diacronico che li disponga secondo la genesi di ciascuno. Essi si allineano l'uno dopo l'altro con una valenza sincronica che cancella e rinverdisce, equiparandola, l'"età" di tutti.

Di lì a poco, si è già detto, *Poesie* dichiara invece apertamente il proprio *status* di antologia d'autore. "Le continue richieste dei miei libri esauriti mi hanno fatto decidere a raccogliere in un volume unico quelle mie poesie (anche le recenti) che tutte o in parte resistono sotto i ferri":¹⁰ così scriveva Quasimodo a Oreste Macrí, cui

¹⁰ Lettera di Quasimodo a Macrí del 17 maggio 1938. Si legge nel *Carteggio Macrí-Quasimodo*, a cura di A. Dolfi, ora in O. Macrí, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, p. 338.

richiedeva il saggio inedito sulla "poetica della parola" che di quel "volume" avrebbe poi costituito la clamorosa prefazione. Il carteggio illumina il sodalizio nascente tra i due provinciali del sud, inurbati l'uno a Milano – il discusso poeta siciliano già maturo – l'altro a Firenze – il giovane e vulcanico critico salentino –: "Grazie della sua offerta", rispondeva quest'ultimo, subito entusiasta della sfida comune: "Certo ne sono contento, anzi contentissimo e si starebbe a vedere lo scandalo per il nuovissimo connubio tra critica 'oscura' e poesia 'ermetica'".¹¹ "Scandalo": la parola rimbalza con compiaciuta baldanza tra i due sodali, pronti ad allearsi nella provocazione a quattro mani contro la "squallida avarizia diletterismo sufficienza mancanza di fantasia ecc. della critica ufficiale".¹²

"La presente raccolta preceduta dalle poesie più recenti" –così recita un'"Avvertenza" preposta alle *Poesie*– "non ha carattere antologico, ma vuole documentare i diversi periodi della mia attività poetica. Sostituisce inoltre i miei volumi esauriti da tempo". "Inoltre": l'intento iniziale della ristampa, a suo tempo preannunciato a Macrí, è ridotto ad un "effetto collaterale": il "carattere antologico" ha superato se stesso, andando ben al di là della scelta dettata da parametri puramente estetici. Addirittura l'intervento, auspicato nella lettera, dei "ferri", già impietosamente adoperati nel '36, viene revocato allo scopo di restituire la fisionomia peculiare originaria ai singoli gradi di un percorso scandito nella sequenza delle sue fasi, ma coeso e unitario al tempo stesso: tale soprattutto lo si vuol presentare. Se risultano sempre falcidiate le liriche "solariane" di *Acque e terre*, solo 17 su 47 (e comunque due in più rispetto a *Erato e Apòllion*), sono invece presenti al completo le 37 di *Oboe sommerso* (ridotte a 20 nel '36), disposte però in un nuovo ordine: al primo posto vi figura ora il testo eponimo, mentre in chiusura si attesta, inamovibile, il "congedo" originario, i tre versi di "Amen per la domenica in Albis": si deve forse ad un parallelismo l'*explicit* della sezione *Acque e terre*, che qui avoca a sé i tre versi di "Ed è subito sera", già suggello finale, si ricorderà, di *Erato e Apòllion*? Guadagna intanto una postazione privilegiata anche "Vento a Tindari", che dopo un inserimento mediano nel 1930 e nel 1936 spicca adesso quale *incipit* della prima sezione e pertanto dell'intero arco antologico. Chiude il trittico *Erato e Apòllion* con 16 liriche: al primo posto l'eponimo "Apòllion". Ultima "Città straniera", recuperata

¹¹ Lettera di Macrí a Quasimodo del 18 maggio 1938, *idem*.

¹² Lettera di Macrí a Quasimodo del 14 marzo 1937, *ibidem*, p. 336.

direttamente da *Odore di eucalyptus e altri versi*, la *plaquette* edita a Firenze nel 1932 dal Premio dell' Antico Fattore.

Ciascun sottoinsieme concorre dunque con il proprio riassetto interno a comporre la macrostruttura compatta e complessa al tempo stesso dell' intero Libro: ch  tale senza alcun dubbio va considerato il volume di Primi Piani. Bastano infatti questi *specimina* per intercettare, sia pure per sommi capi, una volont  costruttiva forte e articolata, che ricompatta le *partitiones* in funzione del discorso complessivo: ciascuna *pars* scandisce un suo ritmo, quasi fosse il "tempo" musicale di una forma triadica, singolarmente equilibrata intorno al grande "largo" centrale dell' *Oboe*, fra la quasi-simmetria delle "ali" ai suoi lati (17-37-16 la scansione quantitativa), il tutto racchiuso nel grande anello antologico tra le *Nuove* e le "nuove" che ritornano, ultime, sotto le mentite spoglie di fogli di diario: un tempo chiuso a cerchio che sbocca nel tempo sospeso della scrittura diaristica? L'intento di "documentare i diversi periodi", dichiarato dall' "Avvertenza" citata, ha dato buoni frutti: il risultato "parla chiaro": il macrosegno "dice" una volta per tutte che le tre sezioni antologiche "scrivono" un' unica storia articolata e conclusa, distinta dalle marche di inizio e fine, sezioni nuove rispetto al passato e inaugurali di sviluppi futuri. Non certo a caso – si pu  congetturare – *Erato e Apollion* termina qui con "Citt  straniera", meta finale del percorso antologico che si apre con "Vento a Tindari": "ritorno" di un esule (o figliol prodigo) che "riparte" quando il cerchio si chiude? Non   qui possibile indagare oltre sull' ipotesi di ulissismo appena accennata: basti sottolineare per il momento la polivalenza di "Citt  straniera", quasi una sorta di modulazione, una nota ribattuta sulla quale, nell' ambito del macrosegno, si accede ad una diversa tonalit , che si palesa immediatamente sotto il segno della dislocazione in un "altrove" che inaugura nelle *Nuove* la geografia sconfinata del secondo Quasimodo, da ora in poi scenario variabile sempre "aperto" a soluzioni inusitate, alternativo quindi rispetto allo spazio "chiuso" dell' isola di terre ed acque, Eden maledetto e cronotopo assoluto, invariante ambientale insomma della prima poesia quasimodiana.¹³

Di l  a qualche anno *Ed   subito sera* si attesta definitivamente come il Libro della scrittura assoluta, che coagula in un Tutto uni-

¹³ Sui molteplici aspetti, anche contrastanti, dell' "isola" quasimodiana sempre utile il riferimento a Natale Tedesco, *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito di Quasimodo*.

co ed omogeneo l' intero percorso editoriale del primo Quasimodo, sciogliendone gli ultimi avvistamenti antologici in un andamento lineare a ritroso, quasi in un archetipico "ritorno alle Madri", sempre, s' intende, muovendo dalle *Nuove*, della cui funzione nodale lo stesso Quasimodo sembra per tanti indizi consapevole, se riserva loro tale qualifica *sine die*. Per una singolare coincidenza tuttavia tale "novit " non viene colta – a dispetto dei segnali d' autore – dai rispettivi prefatori: tanto Macr  nel 1938 quanto Solmi nel 1942 trascurano le liriche pi  recenti, dal momento che in realt  entrambi i loro saggi introduttivi sono anteriori ad esse. Quello di Macr , poi, non nasceva affatto come "soglia" di quel macrotesto: il giovane critico salentino aveva condotto la sua messa a punto della "poetica della parola" sulle prime tre raccolte quasimodiane; il lavoro era gi  pronto nel 1937,¹⁴ ma inedito, quando viene richiesto dal poeta per la progettata ristampa delle opere esaurite. Solmi dal canto suo si limita ad aggiornare nella parte finale la sua prefazione alla raccolta del 1936.¹⁵

Sulle *Nuove* la critica sar  pronta a porre l' accento, a cominciare da un lettore avvertito e solidale come Carlo Bo: "A riprendere in esame tutta la storia della poesia quasimodiana, come ce la suggerisce *Ed   subito sera*, dai primi movimenti di *Oboe sommerso* alle ultime poesie", esordisce il recensore, che evidentemente legge il libro in senso inverso: in tal modo egli recupera con perfetta lucidit  il "senso" della "storia": "Al libro intenso e bruciato delle sue prime esperienze Quasimodo ha pensato di far seguire un modo largo e pacato [...], alla parola assoluta [...] la parte di un discorso".¹⁶ La decodifica coglie appieno il messaggio del macrotesto, in termini forse fin troppo radicali: dalla "parola assoluta" al "discorso" non c'   alcuna liquidazione, semmai l' avvio (o il persistere) di una dialettica senza fine.

D' altra parte, se esaminato attraverso le vicende dei singoli testi, il rinnovamento della scrittura quasimodiana appare graduale

¹⁴ Il saggio introduttivo di O. Macr  a S. Quasimodo, *Poesie*, dal titolo "La poetica della parola e Salvatore Quasimodo",   stato ripubblicato in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, del 1941; quindi in *La poesia di Quasimodo*, pp. 279-313.

¹⁵ Cfr. Sergio Solmi, "Prefazione" a S. Quasimodo, *Erato e Apollion*, 1936; poi, aggiornata nella chiusa, "Prefazione" a *Ed   subito sera*, 1942. Quindi in S. Solmi, *Scrittori negli anni*, 1963. Ora anche in G. Finzi, a cura di, *Quasimodo e la critica*, pp. 113-123.

¹⁶ Carlo Bo, "Sulle *Nuove poesie* di Quasimodo", *La Ruota*, Roma, IV, n. 5, maggio 1943. Ora in *Quasimodo e la critica*, p. 302.

e non senza ripensamenti che ne rendono oscillante il discrimine nella stessa coscienza dell'autore: un primo esemplare delle *Nuove* ("Cavalli di luna e di vulcani") non solo compare già in *Erato*, ma resta ancorato alle sue origini ancora nel 1938, per poi traslocare tra le *Nuove* solo nel 1942, quando di pari passo uno sdoppiamento di "Del mio odore d'uomo" confluisce anch'esso nelle *Nuove* con il titolo "Ancora un verde fiume". Viceversa, un processo contrario tocca nel contempo a "Nel giusto tempo umano", una delle *Nuove* del '38 scissasi poi in tre liriche autonome, che nel 1942 vanno a concludere *Erato e Apollion*. Da questo momento in poi le singole sezioni del primo tempo quasimodiano assumono veste definitiva ciascuna al proprio interno: il Libro del 1942 decide e liquida una volta per tutte l'assetto dei libri che lo precedono.

Quale che fosse a suo tempo la "storia" raccontata da *Poesie*, insomma, essa viene riscritta in tutt'altro modo da *Ed è subito sera*, che, ridistribuendo i medesimi tasselli, compone tuttavia un diverso "ritratto d'Autore". In ogni caso, a prescindere dalle sempre impercettibili intenzioni dello scrittore, dal percorso anulare del 1938 al passo retrogrado del 1942 la sequenza dei testi sortisce effetti di lettura lineare ben diversi. Si è accennato ad alcuni slittamenti da un settore all'altro: va inoltre ricordato che all'incremento delle *Nuove* iniziali (portate, si è detto, a 20) fa da contrappeso il riequilibrio di *Acque e terre*, di cui si recuperano in tutto 25 testi. Il "ritorno alle origini" valorizza dunque per molti aspetti la lontana *princeps* solariana, cui tocca ora fregiarsi in apertura dell'epigramma eponimo del Libro, conclusivo invece, si ricorderà, della stessa sezione nel 1938. Passa quindi al secondo posto "Vento a Tíndari": ultima "In me smarrita ogni forma", approdo finale pertanto non solo di *Acque e terre*, ma dell'intero itinerario poetico originale: il volume si completa infatti con una scelta *Dalle traduzioni* (accanto ai lirici greci, Catullo e Virgilio).

Dopo la "discesa" regressiva di *Ed è subito sera* 1942, Quasimodo si asterrà a lungo dal ritornare sui propri passi: preferirà invece guardare avanti, attendere a scrivere nuovi versi, snocciolando l'uno dopo l'altro i titoli del suo secondo tempo. Passerà quasi un ventennio prima che il poeta torni a volgersi indietro per rivisitare il lavoro compiuto: lo farà allo scopo di allestire nel 1960, come già accennato, il volume mondadoriano di *Tutte le poesie*, che ripropone l'intera sua produzione in versi fino a quel momento (resta fuori l'ultima raccolta, *Dare e avere*, che uscirà successivamente). E qui, nel 1960, il Libro della giovinezza si scioglie, per così dire, nel libro

di una vita: *Ed è subito sera* intitola e dunque racchiude e circoscrive una volta per tutte il primo Quasimodo, separato, distinto e senza alcuna compromissione con il secondo: ma quel primo tempo, ormai inalterato nelle singole parti, si destruttura nel suo assetto macrotestuale rispetto alla *princeps* '42 e si riassetta nella serie progrediente delle sezioni antologiche che lo compongono, disposte ora in ordine cronologico non più inverso, bensì diretto, andamento a tutto campo che seguita quindi con le raccolte della seconda stagione.

Ancora una volta il rinnovato approccio lineare sovverte l'effetto di lettura a cominciare dall'epigramma eponimo, che ora, sempre in testa alla sezione di appartenenza, si ritrova ad inaugurare da un "posto" più che mai privilegiato l'intera *Opera omnia*. Chi apra ad esempio l'edizione Finzi de I Meridiani, conforme, va ribadito, all'ultima volontà dell'autore, troverà in apertura, al di là dell'ampia "soglia" allestita dal curatore, l'attacco famoso: "Ognuno sta solo", con quel che segue: i tre versi appaiono "inscatolati" 1) dal titolo sovraordinato *Poesie*, 2) dal titolo ripetuto, comprensivo del primo Quasimodo *Ed è subito sera*, 3) dal titolo settoriale *Acque e terre*. Tuttavia il testo non si lascia contenere entro quegli steccati: esso deborda dai confini così marcati per far da prologo almeno fin dove si estende la sua eponimia: ma poco più avanti suona quasi come una ripresa la "firma interna" di un autore-*everyman* contenuta in un verso -già citato- de "La vita non è sogno": "uno come tanti, operaio di sogni". Agli occhi del lettore insomma la breve lirica sembra suggellare, quasi abbracciandolo in un lungo sguardo retrospettivo, il corpus poetico integrale di uno scrittore ormai "venuto a sera del viver" suo.

A seguire subito dopo i tre versi sentenziali, "Vento a Tíndari" riporta l'attenzione entro i limiti di settore ed apre quindi da una posizione inaugurale il "ciclo" ermetico che qui si chiude con "Il peccatore di miti", testo conclusivo di *Erato e Apollion* e snodo verso le *Nuove*. Nulla di diverso dalle sezioni del 1942 per quanto concerne il loro assetto interno: tuttavia l'ordine progressivo attiva percorsi di senso profondamente diversi rispetto alle autoantologie precedenti: bisogna insomma attendere il 1960 per leggere in forma definitiva nel macrotesto il "racconto di sé" del soggetto poetico, che, attraverso questo lungo e travagliato processo elaborativo, testimonia un costante e insieme rinnovato impegno metapoetico. In questo quadro ogni tassello trova il suo posto, assume ulteriori significati, si espone sotto una luce nuova in funzione dell'insieme. In questa ultima veste *incipit* ed *explicit* della fase ermetica giovanile rispondono l'uno all'altro, ciascuno con intento e funzione ben precisi.

A guardar bene, a firmare *Tutte le poesie* e quindi la nuova *facies* di *Ed è subito sera* è l'autore che due anni prima aveva licenziato *La terra impareggiabile*, la raccolta con cui si chiudeva allora l'itinerario del poeta, nonché il volume antologico del 1960. Colui che sottoscrive da questa specola il corpus complessivo del proprio lavoro e gli conferisce il terzo ed ultimo profilo globale è nient'altro che il poeta che da Micene fa risuonare il suo "saluto di siculo greco", nell'ennesima replica di quel viaggio in Grecia che, dall'antica Roma ai cultori dell'archeologia settecentesca, giú fino al d'Annunzio di *Maia* ed oltre (si pensi, fatte salve le debite differenze, a *Hermaphrodito* di Savinio) aveva costituito nei secoli un archetipo culturale di intramontabile prestigio. Come già era accaduto a d'Annunzio all'inizio del secolo, anche a Quasimodo tocca constatare il declino dei luoghi e della memoria, il degrado presente in stridente contrasto con lo splendore dei tempi antichi: "non c'è nulla che assomigli / alla Grecia di prima della Grecia" ("Minotauro a Cnosso"). La parola della civiltà risuona a vuoto, impotente: "Il sole soffia / giú dal Parnaso e scardina / il centro del mondo" ("Delfi"). Ma al contrario dell'autore di *Maia* (ma la questione dei rapporti intertestuali si presenta troppo ricca e intricata per potervi anche solo accennare in questa sede), da quelle rovine Quasimodo non trae alcuno slancio eroico a riprendere il mare, non ambisce ad emulare Ulisse errante per il quale "necessario è navigare, / vivere non è necessario".

Il poeta de *La terra impareggiabile*, consapevole della propria doppia identità di "siculo greco", è dunque il nuovo autore di *Ed è subito sera* 1960, impegnato ancora una volta a riscrivere la propria autobiografia fantastica e letteraria. "Il segreto ha margini / felici, stratagemmi, attrazioni difficili. / La mia vita [...] è senza maniglie alle porte" ("Visibile, invisibile"), si legge all'inizio della raccolta del 1958: non sfugga l'ambiguità di quelle "maniglie" mancanti: rimosse da porte che non si possono aprire, o al contrario da porte che non si possono tenere chiuse? Ma forse ai fini di questo discorso un indizio piuttosto interessante si può rilevare nel discorso riferito della guida che conduce l'escursione dei turisti "Di notte sull'Acropoli": "diceva il crollo di Pallade Atena, / l'avvento di Maria / Vergine madre, figlia del suo figlio", con il suggello della prestigiosa parola altrui.

Si fonda dunque su queste premesse, a mio avviso, la terza –ché tale è da considerarsi a tutti gli effetti– e definitiva redazione di *Ed è subito sera*. "Non un luogo dell'infanzia / cerco", dichiara il poeta maturo in cammino "Seguendo l'Alfeo": "e seguendo sottomare il fiume, / già prima della foce in Aretusa, / annodare la corda / spez-

zata dell'arrivo": dall'Elide a Ortigia, dalla Grecia d'oggi all'isola favolosa della giovinezza. E se "qui nell'inferno" presente ("Ancora dell'inferno") l'Eden è perduto, non è perduta la memoria salvifica: "ma non i miti / protettori dei pensieri" ("Un gesto o un nome dello spirito"). Non sarebbe difficile, ad un lettore "imaginifico" che volesse seguire i misteriosi percorsi sottomarini –o carsici– del fiume citato, ritrovarsi con l'aiuto della leggenda in Ortigia, vale a dire, sí, nei luoghi dell'infanzia di Quasimodo, ma soprattutto nella Sicilia mitica dei suoi versi giovanili. Singolari corrispondenze insomma si intrecciano tra il poeta "siculo greco" dei versi piú recenti e il redattore dell'ultima autoantologia: solo ora infatti il "ciclo" ermetico racchiuso e conchiuso nelle prime tre raccolte (assumendo una volta per tutte in tal senso la lezione strutturale "chiusa" ad anello di *Poesie* 1938) si può leggere in una macrosequenza che si apre con "Vento a Tíndari" in *Acque e terre* e si conclude con "Del peccatore di miti", al termine di *Erato e Apòllion*. Cosí disposta, tale sequenza "racconta" una certa storia, differente da quella che il soggetto poetico presentava nel volume del 1938, da "Vento a Tíndari" a "Città straniera", come si è accennato. È vero che le singole sezioni antologiche del 1960 coincidono con le loro omologhe del 1942 per quanto riguarda l'assetto interno di ciascuna: tuttavia l'ordine inverso in cui allora si disponevano (*Erato, Òboe, Acque*) non avrebbe consentito in alcun modo "naturale" alla lettura lineare di seguire il medesimo tracciato. *Ed è subito sera* 1960 insomma "narra" di nuovo e per la terza volta un'altra storia, quale essa sia.

Quale essa sia, ora la "storia" comincia da Tíndari, famoso sito archeologico non lontano da Messina, la città in cui all'indomani del terremoto il padre di Quasimodo venne trasferito come capostazione. Di "Vento a Tíndari", letterariamente un *nostos* in miniatura, risulta particolarmente accreditata la lettura in chiave autobiografica: il poeta si trova di ritorno in un luogo "da cui male mi trassi" –egli scrive– verso un "aspro" "esilio" in terra lontana, "dove mi hai posto / amaro pane a rompere". Il ritorno, è ovvio, implica un precedente allontanamento, per il quale il reduce mostra sentimenti di rimpianto, tratto che fa di lui, piuttosto che un Ulisse che torna vittorioso a riappropriarsi del suo, un figliol prodigo che rimpiange di aver ceduto alle lusinghe ingannevoli dell'altrove. Il testo è in forma di allocuzione rivolta a Tíndari,¹⁷ personificata nell'intensità

¹⁷ "Per me Tindari non è 'invocata' ma 'evocata'; perfettamente posta nel suo luogo geografico... pensile sull'acque – dell'isole dolci del dio. Le isole sono le Eolie e il dio Eolo. È il vento che trasfigura tutto e pone in atmosfera di fiaba; infatti, il

della sua presa sentimentale: "oggi m' assali / e ti chini in cuore": ma il "tu" subito si sdoppia con ambigua indeterminatezza ed accoglie in sé una evanescente *silhouette* femminile: rimpianto di un amore lontano e perduto? "altra luce ti sfoglia sopra i vetri / nella veste notturna, / e gioia non mia riposa / sul tuo grembo".

"Vento a Tíndari" sarebbe dunque autentica "poesia d'occasione". L'antefatto è noto: dalla natia Modica, al seguito del padre e dei suoi trasferimenti di lavoro, Quasimodo aveva trascorso a Messina gli anni di scuola, anni cruciali anche per la sua prima formazione letteraria, avvenuta nel vivace clima culturale della città dello stretto al tempo della sua ricostruzione dopo il terremoto.¹⁸ Salvatore Pugliatti, Giorgio La Pira, Glauco Natoli, Vann' Antò costituivano già allora intorno a lui una "brigata" di giovani cultori di poesia. Da Messina, una volta conseguito il diploma dell'Istituto Tecnico Matematico-fisico, Salvatore si era trasferito a Roma nel 1919 per iscriversi presso il Politecnico: ma non vi avrebbe mai conseguito la laurea, distratto dagli studi a causa delle necessità materiali che lo avevano portato a svolgere i più svariati lavori per mantenere se stesso e Bice Donetti, "la donna emiliana da me amata / nel tempo triste della giovinezza", come la ricorderà ne "La vita non è sogno". L'aspro esilio romano finisce nel 1926, quando Salvatore viene assunto presso il Genio Civile e trasferito a Reggio Calabria. Da lí, a quanto pare, la domenica egli era solito recarsi oltre lo stretto per incontrare a Messina gli amici del tempo giovanile.

Sarebbe insomma da identificare nella cerchia ritrovata nel 1926 la "brigata" che ora "lieve lo accompagna" nella gita a Tíndari: "soave amico" infatti "lo desta" "che gli si sporga da una rupe" ignorando "che vento profondo lo ha cercato". Ritornando tra i suoi primi lettori e sodali di un tempo al di là dello stretto, grazie a quegli appuntamenti settimanali, Salvatore era ritornato anche alla poesia:¹⁹ il "vento profondo" che soffia su Tíndari è, sí, il vento della giovinezza, della commozione dei ricordi personali: ma è soprattutto un

vento caduto, Tindari ritorna discernibile". Lettera a Salvatore Pugliatti da Imperia del 18 agosto 1931, in S. Quasimodo, S. Pugliatti, *Carteggio (1929-1966)*, p. 35.

¹⁸ Cfr. Lia Fava Guzzetta, "Quasimodo e La Pira per la poesia: un itinerario letterario ed un'amicizia del Novecento", in Franco Musarra, Bart Van den Bossche, Serge Vanvolsem, a cura di, *Quasimodo e gli altri*, pp. 131-148.

¹⁹ Quasimodo stesso in una lettera a Pugliatti da Reggio Calabria del 29 gennaio 1929 parla del "nostro 'ritrovamento'" nel doppio senso dell'incontro personale e del suo ritorno alla poesia: la lettera si legge in S. Quasimodo, S. Pugliatti, *op. cit.*, p. 17.

vento che proviene da lontano, dalla memoria letteraria e "assale" il poeta da quella "siepe" isolana così gravida di suggestioni altrui.²⁰

Ma il "vento profondo" che soffia su Tíndari viene forse da piú lontano ancora: ed è un soffio divino. Tíndari, famoso sito archeologico sulla costa settentrionale del Messinese, si affaccia sul mare delle Eolie, le "isole dolci del dio" dei venti, Eolo, che dà loro il nome. E Tíndari sarà stata anche la destinazione delle gite domenicali dell'impiegato del Genio e dei suoi amici degli anni di scuola: ma la scelta del luogo non può prescindere dal suo alto tasso congenito di "miticità". Il toponimo deriva infatti da Tindaro, padre dei Dioscuri, di Elena, di Clitennestra. Il sospetto è allora che la toponomastica -tra i tanti luoghi della zona che saranno stati meta di escursioni della "brigata"- non abbia ragioni strettamente biografiche, ma voglia intrecciare la cronaca personale con la biografia letteraria.

Ma quale "storia" dunque "racconta", attraverso la collana di liriche che compongono il ciclo ermetico, il soggetto poetico che esordisce come "reduce" a Tíndari e si defila come "peccatore di miti"? Lungi dal voler fornire risposte in merito, cercheremo solo di suggerire qualche ipotesi.

Il mito e il sacro, congiunti in quella formula, sono due prospettive di analisi ampiamente esplorate dalla critica quasimodiana; meno indagato è invece il nesso che lega l'una all'altra nell'intreccio tra mito classico e mito cristiano: le due facce del sacro coniugate dall'enigmatico sintagma. La preghiera finale di *Erato e Apollion* fa ammenda di un "peccato" confessato con contrizione da un "pentito" che in quanto tale tacitamente promette di non peccare piú. In questo senso la lirica suona pertanto come un punto fermo finale, un "congedo" che conclude un percorso e annuncia un distacco, un cambio di rotta.

Non è difficile rilevare in quale misura la parola sacra permei di sé in ogni tempo la poesia quasimodiana²¹ durante e dopo la fase ermetica: basti citare le celeberrime fronde dei salici o il figlio crocefisso al palo del telegrafo per rilevare come i parametri dell'immaginario scritturale siano davvero il Grande Codice attraverso il quale Quasimodo ama rappresentare ogni e qualsiasi oggetto e/o fenomeno, sia pure il giovane

²⁰ Mi sia consentito rinviare al mio "Azzurra siepe a me d'intorno. Sondaggi sulla riscrittura dello spazio letterario", nel citato "Nell'antico linguaggio, altri segni", pp. 169-192, dove ho cercato di dimostrare come "Parola", una lirica di *Oboe sommerso*, sia costruita sull'antigrafo leopardiano. Vale qui la pena di segnalare in proposito il tema ricorrente del vento in "stormir d'olmi".

²¹ Cfr. E. Candela, "La memoria biblica in Salvatore Quasimodo", in V. Placella, a cura di, *Memoria biblica e letteratura italiana*, pp. 253-267.

impiccato degli anni di guerra, “crocefisso” –in una parola– in quanto vittima innocente immolata alla religione della libertà. Non a caso la poesia corale del dopoguerra fa ampio ricorso ad un linguaggio “di tutti” qual è quello delle scritture, linguaggio per immagini da sempre ampiamente condiviso, dai colti come dagli analfabeti.

Ma nella civiltà contadina in particolare –sostrato culturale della generazione di Quasimodo, e non solo di quella– è compito tradizionale della madre insegnare al figlio le preghiere, che, dopo le prime parole che designano le presenze familiari, costituiscono quindi il primo vero e proprio testo che, non appena il bambino abbia imparato a parlare, la madre gli fa recitare a memoria. Per questo la preghiera stampa sul linguaggio infantile un'impronta indelebile che si trasmette in forma irriflessa al pensiero adulto, che a sua volta “viene parlato” da quel codice in modo del tutto automatico: il lessico legato alla pratica devozionale e soprattutto l'atto linguistico della preghiera costellano infatti, come avviene presso tanti altri autori d'ogni tempo e paese, la poesia quasimodiana. Su queste radici ancestrali si innestano poi il riuso consapevole dello scrittore, la maturazione della sua coscienza, la pratica diretta delle Sacre Scritture, i parametri del tutto personali del suo sentimento religioso: sentimento religioso che d'altra parte, non va dimenticato, è anche un forte collante del gruppo di poeti che storicamente si riconoscono nell'ermetismo, esperienza di “religiosità senza mai religione”, secondo la lapidaria formula di Contini.²²

Il “peccatore di miti”, alla lettera, non sarebbe altri che un infedele, un pagano adoratore degli antichi dei “falsi e bugiardi”, ora pentito, pronto quindi a confessare la propria colpa e deciso a prenderne le debite distanze. Tuttavia, a ben vedere, ben poche figure dell'Olimpo o comunque del mito greco-romano popolano i versi del primo Quasimodo: l'innominato Eolo delle isole che fronteggiano Tindari, l'altrettanto innominato Polifemo delineato in “Sardegna”, o ancora la fantasmatica e paradigmatica isola di Ulisse. Si possono poi annoverare non meglio identificati “nudi iddii pagani” (“Ariete”) nello scenario astronomico del ritorno della primavera e infine “l'estate dei miti” (“Dormono selve”): nell'insieme un Pantheon disabilitato, che rinvia piuttosto alla toponomastica isolana, alla Sicilia tra reminiscenze storiche e/o leggendarie e testimonianze archeologiche di monu-

²² Gianfranco Contini, “Risposta a un'inchiesta sull'ermetismo”, *Esercizi di lettura*, p. 386. Si tratta della “Risposta” alla famosa inchiesta di Primato, pubblicata il 1° giugno 1940.

menti e rovine: ancora una volta Tindari riassume in modo esemplare le coordinate della mitopoiesi quasimodiana.²³

“Del peccatore di miti” si presenta come un bilancio e una premessa: condensa in sé “un vero capovolgimento di attitudine” e annuncia una “inversione di rotta”.²⁴ In realtà la lirica citata assume tali valenze proprio grazie alla sua posizione nell'ordinamento definitivo dell'*Opera omnia*, quale snodo finale di *Erato e Apollion* e accesso alle *Nuove*: in quanto ai codici del riuso, basti accennare ai moduli della preghiera, che ricorrono con insistenza lungo tutta la fase ermetica, con la quale per altro non si esauriscono affatto le insorgenze del mito classico. L'accento va dunque posto altrove, se si vuole mettere a fuoco la funzione risolutiva del testo in esame. “Del peccatore di miti, / ricorda l'innocenza, / o Eterno; e i rapimenti, / e le stimmate funeste”: il mito è peccato: è questo l'oscuro quanto perentorio assioma di base: ma l'io, se riconosce la propria colpa, se ne assolve in qualche misura per via dello stato di “rapimento”, che lo fa “innocente” per un verso e per un altro verso lo vede piagato dalle “stimmate” in una espiazione preventiva.

Forse la parola-chiave qui potrebbe essere quindi “rapimento”, quale condizione di un io “rapito” fuori di sé, fuori di senno, fuori del tempo, nel paese senza tempo cui Tindari dà il nome ed il soffio ispiratore del suo dio: in altri termini l'isola fuori della storia in cui il soggetto può sperimentare in assoluto solipsismo una simbiosi edenica con la natura. E tuttavia l'Eden non è senza pathos: passione umana e sofferenza della natura sono anzi tutt'uno. Il mito quasimodiano²⁵ ha una dimensione antropologica, oltre che letteraria: non corrisponde al canone apollineo della bellezza sublime, rassicurante e rasserenatrice, ma semmai alla codificazione dionisiaca della violenza e del patimento: in tal senso rappresenta l'altra faccia, perturbante, del sacro: quella che non conosce misericordia.

Un fattore caratterizzante del linguaggio del primo Quasimodo, più strettamente intrigato con l'ermetismo, si diceva, è costituito dalla violazione sintagmatica dei tratti idiosincratici, in particolare

²³ Cfr. G. Baroni, “Salvatore Quasimodo. ‘Sono miti, le nostre metamorfosi’”, in Marinella Cantelmo, a cura di, *Il mito nella letteratura italiana*, Vol. IV, *L'età contemporanea*, pp. 325-341.

²⁴ A. P. Mundula, “Il sacro nell'iter quasimodiano”, in G. Finzi, a cura di, *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, p. 333.

²⁵ Fondamentali sulla mitopoiesi contemporanea gli studi di B. Van Den Bossche, “Quasimodo e il mito”, in *Quasimodo e gli altri...*, cit., pp. 149-161; “Ulisse e Polifemo: il mito nella poesia di Salvatore Quasimodo”, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, pp. 149-161.

di quello umano/non umano: "Fatta ramo / fiorisce sul tuo fianco / la mia mano" ("Senza memoria di morte"). A questo genere ricorrente di procedimenti Valesio ha dato valenza mitica e il nome di "fitomorfosi" "Il termine fitomorfosi", precisa lo studioso, "va inteso, comunque, con latitudine: non parlo unicamente [...] di un essere umano trasformato in pianta (quel mito dafnico [...]), ma piú generalmente e sottilmente [...] di modi di somiglianza e assimilazione del corpo umano al paesaggio naturale; o, forse piú precisamente, di una naturalizzazione dell'umano".²⁶

"Mito dafnico" per dirla con Valesio; mito peccaminoso, per dirla con Quasimodo. Non è facile dar significato all'ultimo aggettivo, se non si vuole liquidare la questione in termini di stretta ortodossia: potrebbe forse giovare ad una piú articolata comprensione del sintagma un'analisi dettagliata della sequenza dei testi nelle tre raccolte afferenti alla fase ermetica nel loro ordine definitivo, s'intende. Ma l'indagine va qui rinviata ad altra sede. Una considerazione finale potrebbe essere sollecitata dunque da questi versi: "in me si fa sera: / l'acqua tramonta / sulle mie mani erbose" (*Òboe sommerso*), che sembrano provenire indirettamente da un antecedente prossimo, suggestivo e prestigioso come "La pioggia nel pineto", cioè da un regno della metamorfosi come *Alcyone*: riuso criptico o memoria involontaria che sia, il soggetto poetico di questa come di tante altre liriche dell'ermetismo quasimodiano è creatura "d'arborea vita vivente": anche per lui le favole antiche di leopardiana memoria sono diventate belle favole illusorie, trasposte tuttavia in una regione visionaria poco rassicurante, semmai intensamente dolorosa. In ogni caso, tassello dopo tassello, la "novità" programmatica dell'opera quasimodiana appare radicata in un fitto reticolo di relazioni intertestuali.

Bibliografia

- BARONI, Giorgio, "Salvatore Quasimodo. Sono miti, le nostre metamorfosi", in Marinella CANTELMO, a cura di, *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. IV, *L'età contemporanea*. Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 325-341.
- BO, Carlo, "Sulle Nuove poesie di Quasimodo", *La Ruota*, Roma, IV, n. 5, maggio 1943.

²⁶ Paolo Valesio, "Quasimodo, la fitomorfosi e l'(in)(di)visibile", in Pietro FRASSICA, a cura di, *Salvatore Quasimodo nel vento del Mediterraneo*, p. 131.

- CANDELA, E., "La memoria biblica in Salvatore Quasimodo", in V. PLACELLA, a cura di, *Memoria biblica e letteratura italiana*. Napoli, L'Orientale, 1998, pp. 253-267.
- CANTELMO, Marinella "Azzurra siepe a me d'intorno. Sondaggi sulla riscrittura dello spazio letterario", in Giorgio BARONI, a cura di, "Nell'antico linguaggio, altri segni": *Salvatore Quasimodo poeta e critico*. Atti del Convegno Internazionale (Milano, 18-19 febbraio 2002). Pisa/Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, pp. 169-192.
- CONTINI, Gianfranco, "Risposta a un'inchiesta sull'ermetismo", *Esercizi di lettura*. Torino, Einaudi, 1974.
- FAVA GUZZETTA, Lia, "Quasimodo e La Pira per la poesia: un itinerario letterario ed un'amicizia del Novecento", in Franco MUSARRA, Bart VAN DEN BOSSCHE, Serge VANVOLSEM, a cura di, *Quasimodo e gli altri*. Atti del Convegno Internazionale (Lovanio, 27-28 aprile 2001). Leuven /Firenze, Leuven University Press - Franco Cesati, 2003, pp. 131-148.
- FINZI, Gilberto, a cura di, *Quasimodo e la critica*. Milano, Mondadori, 1969.
- FINZI, Gilberto, "Itinerario di Salvatore Quasimodo", introduzione a Salvatore QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*. Milano, Mondadori, 1971.
- LORENZINI, Niva, *La poesia di Quasimodo tra mito e storia*. Modena, Mucchi, 1993.
- MACRÌ, Oreste, *Esemplari del sentimento poetico*. Firenze, s.l.e. 1941.
- MACRÌ, Oreste, "La poetica della parola e Salvatore Quasimodo", *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*. Palermo, Sellerio, 1986, pp. 279-313.
- MUNDULA, A. P., "Il sacro nell'iter quasimodiano", in Gilberto Finzi, a cura di, *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*. Atti del Convegno nazionale di studi su S. Quasimodo (Messina, 10-12 aprile 1985). Bari, Laterza, 1986.
- PAUTASSO, Sergio, "Poesie 1938: un libro fantasma", in Giorgio BARONI, a cura di, "Nell'antico linguaggio, altri segni": *Salvatore Quasimodo poeta e critico*. Atti del Convegno Internazionale (Milano, 18-19 febbraio 2002). Pisa/Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, pp. 43-48.
- PETRUCCIANI, Mario, "Quasimodo ermetico", in *Quasimodo e l'ermetismo*. Atti del 1° incontro di studio (Modica, 15-16 febbraio 1984). Modica, Centro Nazionale di Studi su Salvatore. Quasimodo, 1986, pp. 21-39.

- QUASIMODO, Salvatore, *Poesie*, con un saggio di Oreste Macrí sulla poetica della parola e bibliografia di G. Vigorelli. Milano, Edizioni Primi Piani, 1938.
- QUASIMODO, Salvatore, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di Gilberto Finzi. Milano, Mondadori, 1971.
- QUASIMODO, Salvatore, Salvatore PUGLIATTI, *Carteggio (1929-1966)*, a cura di G. Miligi. Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1988.
- SANGUINETI, Edoardo, a cura di, *Poesia italiana del Novecento*. Torino, Einaudi, 1993 (1969).
- SOLMI, Sergio, "Prefazione" a Salvatore Quasimodo, *Erato e Apollion*. Milano, Scheiwiller, 1936.
- SOLMI, Sergio, "Prefazione" a *Ed è subito sera*. Milano, Mondadori, 1942.
- SOLMI, Sergio, *Scrittori negli anni*. Milano, Il Saggiatore, 1963.
- TEDESCO, Natale, *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito di Quasimodo*. Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- VALESIO, Paolo, "Quasimodo, la fitomorfoasi e l'(in)(di)visibile", in Pietro FRASSICA, a cura di, *Salvatore Quasimodo nel vento del Mediterraneo*. Atti del Convegno Internazionale (Princeton 6-7 aprile 2001). Novara, Interlinea, 2002.
- VAN DEN BOSSCHE, Bart, "Quasimodo e il mito", in Franco MUSARRA, Bart VAN DEN BOSSCHE, Serge VANVOLSEM, a cura di, *Quasimodo e gli altri*. Atti del Convegno Internazionale (Lovanio, 27-28 aprile 2001). Leuven/Firenze, Leuven University Press - Franco Cesati, 2003, pp. 149-161.
- VAN DEN BOSSCHE, Bart, "Ulisse e Polifemo: il mito nella poesia di Salvatore Quasimodo", *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*. Leuven/Firenze, Leuven University Press - Cesati, 2007.

Una donna (1906) di Sibilla Aleramo come memoria "nazionale" e transnazionale

Stephanie JED

University of California, San Diego

Sibilla Aleramo (1876-1960) pubblica il suo "romanzo" *Una donna* nel 1906. Questo romanzo, o meglio memoria travestita da romanzo, viene subito tradotto in spagnolo, francese e inglese (l'edizione spagnola è del 1907 pubblicata a Valencia)¹ raggiungendo grande fama in Europa. È mia intenzione iniziare un'indagine sull'influenza che il femminismo latinoamericano ottocentesco possa aver avuto su *Una donna* e indirettamente sulla generazione letteraria italiana del decennio 1900-1910. Ovvero, in altre parole, vorrei suggerire che dobbiamo allargare il concetto di "fonti" quando si tratta di letteratura femminista; suggerisco anche che la migrazione straordinaria d'idee e di donne dall'Ottocento in poi c'incoraggia a cercare anche la "fortuna" di testi femministi oltre i confini delle letterature nazionali. Come sottolinea Marina Zancan, Aleramo scrisse *Una donna* anche per adempiere l'esigenza di "un libro che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna".² Potrebbe essere importante verificare i punti d'arrivo concreti di quest'anima femminile moderna sorta pochi anni dopo l'unità d'Italia.

Inizierò riferendomi al libro che ha dato spunto alla mia lettura di Aleramo: s'intitola *Feminism and Nationalism in the Third World* ed è un libro ricchissimo di materiali per riflettere sull'Italia nel primo decennio del Novecento. In questo libro, l'autrice Kumari Jayawardena analizza come i riformatori nazionalisti di paesi come l'Iran, la Cina, la Corea, l'India e l'Egitto volevano emancipare le loro donne con lo scopo di far fronte all'imperialismo europeo. Siccome molti di questi riformatori vivevano esiliati in Europa³ e varie femministe che disponevano di buoni mezzi economici viaggiavano in Europa, potremmo tendere a pensare che le idee sull'emancipazione femminile furono formate in base a ciò che questi uomini e donne extra-europei vedevano in Europa. Io vorrei proporre, invece,

¹ L'Archivio Aleramo. Guida alla consultazione, p. 39.

² Marina Zancan, "Introduzione" a L'Archivio Aleramo, p. 6.

³ Per il caso dei riformatori egiziani, per esempio, vedi Kumari Jayawardena, *Feminism and Nationalism in the Third World*, pp. 43-56.

la possibilità inversa e cioè che sarebbe importante indagare l'impatto possibile che questi riformatori e femministe residenti in Europa abbiano avuto sulla produzione di testi come *Una donna*. Lo stesso si potrebbe ipotizzare per i movimenti di idee e di donne nei nazionalismi latinoamericani.

Non è sempre facile seguire queste linee di ricerca. Molte volte nella storiografia sulle donne scrittrici si leggono frasi come la seguente, per fare un esempio concreto: nel 1856, l'eccezionale intellettuale brasiliana Nisia Floresta, "si è trasferita in Europa dove ha conosciuto intellettuali francesi, si è convertita al positivismo, ha viaggiato estensivamente [...] è rimasta nel Vecchio Mondo, godendo la sua vita intellettuale più congeniale, fino alla sua morte nel 1885".⁴ Chi erano questi intellettuali e dove specificamente ha viaggiato Nisia Floresta non sono domande necessariamente pertinenti alla ricerca di chi si occupa della storia culturale brasiliana, ma per chi volesse capire le "fonti" transnazionali di un testo femminista francese di quest'epoca, sarebbero domande essenziali. O su un altro versante di lacune allettanti, troviamo cenni a una visita che Giuseppe Garibaldi fece a Manuela Sáenz, l'amante ma anche consigliera politica importante di Simón Bolívar.⁵ Attraverso contatti di questo tipo, penso, femministe come Anna Maria Mozzoni e più tardi, Aleramo, potevano formarsi un'idea sulle correnti transnazionali femministe. Nonostante le difficoltà, credo che possa essere importante raccogliere più informazioni di questo tipo per capire meglio le fonti di *Una donna*.

Aleramo stessa dà delle chiavi per incoraggiarci in questa direzione. Dal primo capitolo, la narratrice è cosciente dell'importanza delle storie nazionali nella sua propria formazione. Si ricorda dell'emozione che provava ai racconti di suo padre. Scrive: "Egli mi parlava dei soldati francesi ch'egli, a otto anni, aveva visto arrivare nella sua Torino, 'quando l'Italia non c'era ancora.' Un tale passato aveva del fantastico".⁶ Menziona in altre parti del libro la sua partecipazione a "discorsi" sulle "figure eroiche della indipendenza nazionale" (p. 147) e ai dibattiti parlamentari sulla prostituzione che

⁴ June Hahner, "Feminism, Women's Rights, and the Suffrage Movement in Brazil, 1850-1932", *Latin American Research Review*, vol. 15, no. 1 (1980), p. 68 (la traduzione è mia).

⁵ Sarah C. Chambers, "Republican Friendship: Manuela Sáenz Writes Women into the Nation, 1836-1856", *Hispanic American Historical Review* 81:2 (2001), p. 234.

⁶ Sibilla Aleramo, *Una donna*, p. 20. Di questo testo si indicheranno ora solo le pagine dei brani citati.

avevano luogo non solo in Italia ma in tutto il mondo (pp. 149-50.). Nel Capitolo 11, la narratrice sottolinea l'importanza d'imparare di altri paesi recentemente nazionalizzati. Scrive che l'inizio della sua salvezza dai meccanismi dell'oppressione maschile venne nella forma di un libro scritto da un giovane sociologo che "parlava di alcuni suoi viaggi in paesi giovani, e con una elegante vivacità traeva i profani e gli scettici a considerare molti problemi gravi che spuntavano dai contrasti fra due civiltà" (p. 102).

Questa locuzione "paesi giovani," oltre ad indicare un momento storico nello sviluppo dei nazionalismi, indica anche una categoria di pensiero. Aleramo la utilizza raccontando del libro di Guglielmo Ferrero *L'Europa giovane* (del 1898), uno studio positivista sulle differenze culturali e sociali fra gli europei del nord e del sud. Aleramo non cita esplicitamente né il titolo del libro né l'autore, permettendo così al lettore (o almeno a questa lettrice) di immaginare che la locuzione "paesi giovani" si riferisse anche a paesi non europei che, come l'Italia in quel momento, si erano da poco decolonizzati. È indubbio che le idee sul ruolo che avrebbero avuto le donne nelle nuove nazioni circolavano in Europa. In questo contesto, *Una donna*, al mio parere, potrebbe essere letto come un testo che risentisse di queste idee, come un testo formatosi sulla scia delle esperienze di donne nel cosiddetto "Terzo Mondo."

Come sappiamo, la narratrice di *Una donna* toglie quasi tutti i nomi di persone e luoghi dalla sua memoria, permettendoci di allargare l'esperienza di una donna a più contesti possibili nel mondo. Forse il caso che merita più attenzione è come la narratrice parla del trasloco che ha fatto la sua famiglia, nel 1887, da Milano a "una cittaduzza del Mezzogiorno" (p. 28). Invece di nominare il paese Porto Civitanova (vicino a Porto Recanati nelle Marche e non propriamente un paese meridionale), la narratrice rappresenta un trasferimento generico dal nord al sud, un trasferimento accompagnato da operai, capitali e imprenditori settentrionali destinati a sfruttare ed estrarre le risorse del Sud. Difatti, in tutto il mondo le nuove nazioni significavano per molti cittadini già subalterni nella colonia un'ulteriore riduzione dello stato sociale. La narratrice di *Una donna* continua a far luce su tali tensioni generiche che ci portano anche a capire il ruolo contraddittorio dell'emancipazione femminile nei contesti della nazionalizzazione in Italia e altrove.

Le donne che partecipavano nei movimenti nazionalisti in tutto il mondo vivevano una forte contraddizione. Generalmente provenienti dalle classi alte, queste donne occupavano una posizione di

superiorità rispetto alla loro cultura, ma di inferiorità rispetto agli uomini. Dobbiamo pensare, quindi, che sia un puro caso isolato vedere questa contraddizione scritta in caratteri così grandi nel romanzo di Aleramo? Per esempio, la narratrice di *Una donna*, nello stesso tempo in cui riconosce “il fenomeno delle disuguaglianze” sociali (p. 110), sembrerebbe costretta a descrivere la sua esperienza al Sud con un’ottica positivista che vede nei locali solo degli “sfaccendati”, “qualche contadina oppressa”, “qualche ragazzo sudicio”, “un linguaggio sonoro ed incomprensibile” e, in generale, un “ambiente grossolano” (pp. 29 e 57). Perfino le signore più benestanti la narratrice le vede come “ignoranti, indolenti e superstiziose” (p. 32). Le descrizioni della narratrice fanno trasparire inoltre una coscienza delle tensioni fra l’occidente e l’oriente. Il matrimonio della narratrice è come una “schiavitù da orientale” (p. 98). E vediamo come tanti giudizi negativi sui locali risultano da un costante “confronto fra quella razza quasi orientale [...] e i suoi compaesani” (p. 34). È nel contesto di questo “confronto” che possiamo capire la speranza del padre di “adoperar nella fabbrica soltanto operai piemontesi, fondare una vera colonia” (*id.*) Ed è nel contesto di questo “confronto” che possiamo domandarci sulle fonti e la fortuna di *Una donna* fuori le frontiere italiane.

Ho già detto che sono all’inizio di questa ricerca ma penso che ci siano molte vie promettenti da seguire e vorrei parlarne di alcune. Prima, per quanto riguarda le fonti transnazionali di *Una donna*, bisognerebbe vedere concretamente le collaborazioni di Aleramo alle riviste. Soprattutto sarebbe importante vedere i periodici *Vita Moderna*, *Vita Internazionale* e *Italia Femminile* per capire le notizie sulle donne di altri paesi che passavano per il suo scrittoio nell’epoca in cui cominciava a concepire *Una donna* e cioè dall’anno 1897 fino all’uscita del romanzo. Come ho già accennato, sarebbe importantissimo ricercare dettagli sui viaggi delle intellettuali non europee in Europa ma non solo viaggi e non solo donne: quali erano i canali di comunicazione fra gli intellettuali e politici italiani e latinoamericani in questi anni? Sappiamo per esempio che il teorico peruviano Mariátegui —di cui ora si sta studiando la sua sensibilità per la questione femminile⁷— passò tre anni in Italia dal 1919 al 1922. Ci saranno molti studi al rispetto che non ho avuto ancora tempo di

⁷ Cf., per esempio, Sara Beatriz Guardia, *José Carlos Mariátegui. Una visión de género*.

indagare, ma immagino che non sarà il suo primo intercambio con la cultura italiana.

In più sarebbe interessante studiare i rapporti transnazionali che avevano scrittori come il positivista Guglielmo Ferrero già menzionato o il riformatore Salvatore Morelli che aveva presentato alcune proposte di legge per l’emancipazione delle donne a partire dal 1867. Quando il Parlamento lasciò morire queste proposte, Morelli continuò a sostenere la causa della donna prendendo posizioni anti-positiviste nel suo libro *La donna e la scienza* (1869) e in un giornale fondato da lui a Napoli nel 1872, *Il Pensiero*.⁸ Morelli aveva molto in comune con altri riformatori in Egitto, per esempio, che negli stessi anni sostenevano l’emancipazione femminile come strumento della lotta anti-coloniale. Poteva aver preso alcune idee da loro?

Secondo, per quanto riguarda la fortuna di *Una donna* fuori d’Italia ma soprattutto nei paesi latinoamericani, sembra ancora più difficile trovare tracce concrete. Una possibile via di ricerca, però, è quella degli studi ibseniani. Il libro della Jayawardena sottolinea l’importante ruolo che ha giocato la commedia *Casa di bambola* (1879) nei discorsi sulla nazione in India, Cina, Corea e Giappone.⁹ Mentre i giornali attaccarono Nora per la sua decisione di lasciare la casa, le femministe si preoccuparono del suo destino e perfino Nehru citò Nora, raccomandando agli uomini di non fare “giocattoli” delle loro donne.¹⁰ Come sappiamo, l’Italia partecipò in questo discorso transnazionale su Nora, anche ma non solo attraverso la narrazione di *Una donna*. Conosciamo dalle ricerche di Mariani, Buttafuoco e Zancan molti dettagli sul rapporto stretto fra Aleramo, la *Casa di bambola*, e le attrici Eleonora Duse ed Irma Gramatica.¹¹

Ma rimane ancora il compito di incontrare i legami tra tutti questi discorsi in tante parti del mondo. Non so (ancora) se esistano studi, per esempio, sulla possibile influenza di Aleramo su autrici come, per esempio, la peruviana Magda Portal. O forse una possibile ricerca produttiva in questa direzione sarebbe quella sui circuiti internazionali di idee anarchiche. Trovo affascinante che la prima traduzione di *Una donna* in spagnolo fosse pubblicata da una casa editrice Sempere, specializzata in libri indirizzati al “pro-

⁸ Cf. Judith Jeffrey Howard, *The Woman Question in Italy, 1861-1880*, pp. 165, 195.

⁹ Jayawardena, *op.cit.*, pp. 98, 184-5, 223, 244-5.

¹⁰ *Ibidem*, p. 98.

¹¹ Laura Mariani “Sibilla Aleramo. Significato di tre incontri col teatro”, *Teatro e Storia*, 2 (Aprile 1987) pp. 68-77; *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, pp. 81, 85, 208.

letariato militante socialista” e che il traduttore di quest’edizione fu un anarchico-socialista, José Prat, che si occupava molto della questione femminile, ed allo stesso tempo era anche fortemente critico di autori come Ibsen che secondo lui proponeva un’emancipazione borghese egoista che non c’entrava nulla con i propositi anarchico-socialisti.¹² *Towdo Una donna* circolasse negli stessi ambiti di altre opere dirette a pubblici anarchici in America latina e altrove.

Soprattutto mi sembra potenzialmente stimolante utilizzare il caso delle scrittrici femministe per andare oltre i confini nazionali nello studio dei nostri autori. Come scrive Mercedes Arriaga Flórez, “la literatura comparada que se ocupa de escritoras [...] rechaza los conceptos de influencia y de origen cultural, para evitar tanto el androcentrismo como el eurocentrismo. Si el objetivo de la literatura comparada es detectar estructuras diacrónicas supranacionales, las escritoras se prestan con mucha más facilidad a ello que los autores consagrados, puesto que casi nunca han sido identificadas con la literatura como expresión de un pueblo, de una nación o de una lengua nacional”.¹³ Ho preso, appunto, l’ispirazione da Flórez non solo per sviluppare queste idee su Aleramo ma anche per sfidarci a riconsiderare lo studio delle influenze letterarie in termini transnazionali. Se cominciamo a ripensare le fonti e la fortuna di *Una donna* in un contesto transnazionale, come cambiano le nostre idee sulla generazione letteraria italiana del decennio 1900-1910?

Bibliografia

- ALERAMO, Sibilla. *Una donna: romanzo*. Milano, Feltrinelli, 1982.
- CHAMBERS, Sarah C., “Republican Friendship: Manuela Sáenz Writes Women into the Nation, 1836-1856”, *Hispanic American historical Review* vol. 81, 2 (2001), pp. 225-257.
- GUARDIA, Sara Beatriz, José Carlos Mariátegui. *Una visión de género*. Lima, Minerva, 2006.

¹² José Prat, “A las mujeres”, Conferencia leída en el Centro Obrero de Sabadell y el Centro Fraternal de Cultura de Barcelona los días 18 y 24 de Octubre de 1903; “Al lector” in Clemencia Jacquinet, *Ibsen y su obra*, traducción de José Prat, pp. viii-ix.

¹³ Mercedes Arriaga Flórez, “Literatura comparada y literatura comparada en femenino. El caso de las escritoras españolas e italianas”, <http://www.escritorasyescrituras.com/cv/litcompa-rada.doc>, p. 2.

- HÄHNER, June, “Feminism, Women’s Rights, and the Suffrage Movement in Brazil, 1850-1932”, *Latin American Research Review*, vol. 15, 1 (1980), pp. 65-111.
- HOWARD, Judith Jeffrey, *The Woman Question in Italy, 1861-1880*. Dissertation, University of Connecticut, 1977.
- JAYAWARDENA, Kumari, *Feminism and Nationalism in the Third World*. London, Zed Books, 1986.
- MARIANI, Laura, “Sibilla Aleramo. Significato di tre incontri col teatro”, *Teatro e Storia* 2 (Aprile 1987), pp. 68-77.
- PRAT, José, “A las mujeres”, Conferencia leída en el Centro Obrero de Sabadell y el Centro Fraternal de Cultura de Barcelona los días 18 y 24 de Octubre de 1903. Barcelona, Biblioteca “Juventud Libertaria”, Vol. XII, 1904.
- PRAT, José, “Al lector”, in Clemencia Jacquinet, *Ibsen y su obra*, traducción de José Prat. Valencia, Sempere, 1907, pp. v-xiii.
- ZANCAN, Marina. “Introduzione” a *L’Archivio Aleramo. Guida alla consultazione*, a cura di Marina Zancan e Cristiana Pipitone. Roma, Istituto Gramsci, 2006, pp. 5-19.
- ZANCAN, Marina, Annarita BUTTAFUOCO, a cura di, *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*. Milano, Feltrinelli, 1988.

Bibliografia informatica

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, “Literatura comparada y literatura comparada en femenino: el caso de las escritoras españolas e italianas”, <http://www.escritorasyescrituras.com/cv/litcompa-rada.doc>

*Un soffio, un alito di modernità? Elda Gianelli e
la scrittura “mutante” (1909)*

Cristina GRAGNANI
University of Illinois

FUTURISMO

Estro di pochi, si sferrò la via
con schianto formidabile. Sommerge,
l'urto che contro ciò che fu converge,
molto ciarpame, molta ipocrisia.

Passi la giovanil raffica, e sia
come il turbo che piú l'aer deterge
l'arte che all'ideal puro converge
guarda ai ribelli inchina a simpatia;

che all'irruenza d'animi focosi
esca diè la supina epoca, il falso
culto d'idoli inani, e la protervia

dei nulli ascesi, e i tristi insidiosi
all'altrui merto, e l'odio bieco, invalso
nume dal nembo dell'invidia impervia.¹

Un sonetto in difesa del futurismo: una contraddizione *in terminis*, si dirà. E la confusione aumenta quando si considera che nel 1909 l'autrice di questi versi risponde all'inchiesta marinettiana sul verso libero argomentando proprio in versi liberi ma con un lessico di sapore ottocentesco,² a creare un altro ibrido esattamente speculare rispetto al sonetto “Futurismo”. È proprio questo accostamento talvolta brusco di elementi a regola estranei tra loro a costituire una delle caratteristiche piú evidenti della produzione di Elda Gianelli (1856-1921) e non solo in relazione al suo “speciale” e breve sodalizio con i futuristi.

¹ Elda Gianelli, “Futurismo”, *Libere – Sonetti – Rime*, Ferrara, Taddei, 1915.

² Per le vicende legate alla partecipazione di Elda Gianelli all'inchiesta marinettiana sul verso libero e piú in generale per la cronistoria del sodalizio della scrittrice con il fondatore del futurismo, cfr. Roberto Curci e Graziella Ziani, *Bianco, rosa e verde*, pp. 107-110.

Attivissima nel giornalismo letterario cittadino e nazionale,³ sapiente narratrice, poetessa apprezzata e impressionante epistolografa,⁴ Elda Gianelli è oggi caduta quasi completamente nell'oblio. Dopo il capitolo incluso nel volume sulle letterate irredentiste, *Bianco, rosa e verde* di Roberto Curci e Graziella Ziani, pochissimo è stato scritto su di lei e sembra che le indicazioni di Anna Santoro, che ne ha riportato alla luce alcuni scritti, per prima riconoscendone i meriti,⁵ non siano state ancora veramente approfondite.⁶

Curci e Ziani notano come una forte identità ottocentesca si veni in questa letterata di modernità, mai però accettati fino in fondo, riconducibili piuttosto ad un'attrazione forte sí ma non abbastanza da farle fare il salto decisivo nel Novecento letterario.⁷ Anna Santoro, d'altro canto, ne evidenzia l'assorbimento convinto –poggiato su una solida padronanza della tradizione ottocentesca e soprattutto verista– di temi decadenti e riflessioni emancipazioniste.⁸

Una lettura ravvicinata del romanzo *Contesi orizzonti* (1911), integrata da alcune riflessioni estetiche della Gianelli, suggerisce del resto che questa “doppia natura” sia il frutto di una scelta cosciente, di una poetica per niente incerta né esitante. Che poi tale scelta non proietti a pieno la Gianelli nell'olimpo del modernismo italiano è un altro discorso. Accade del resto anche che la scrittrice

³ Curci e Ziani riportano che Elda Gianelli collaborò, tra le altre, alle seguenti riviste: *L'Indipendente*, *Il Fanfulla della Domenica*, *la Nuova Antologia*, *Riviera Ligure*, *Cordelia*, *La Donna*, *Il Marzocco*, *Ateneo Italiano*, *Roma Letteraria*, *Libertà e Lavoro*, *Mente e Cuore*, *La Penna*, *La Giovane Trieste*, *L'Adria*, *Il Nuovo Tergesteo*. Cfr. R. Curci e G. Ziani, *op. cit.*, pp. 99 e 100. La scrittrice partecipò anche alla rivista palermitana *Flirt*.

⁴ Oltre alla corrispondenza, durata quindici anni senza mai un incontro, con Alberto Cantoni, Elda Gianelli intrattene rapporti epistolari con Emilio De Marchi, Luigi Capuana, Sibilla Aleramo, Neera, Benedetto Croce, Antonio Fogazzaro, Alice Howard Cady, Rosina Escalas, i coniugi Zamboni. Cfr. R. Curci e G. Ziani, *op. cit.*, p. 98. Esiste anche un carteggio con Grazia Deledda: Lina Gasparini, “Lettere di Grazia Deledda a Elda Gianelli”, *Rivista Giuliana di Storia, Politica e Arte*, XV, 15, 1945.

⁵ Anna Santoro, “Elda Gianelli”, *Narratrici italiane dell'ottocento*, pp. 101-103.

⁶ Un brevissimo articolo è uscito nel 1995: Mirella Malusà, “Ritratto di Elda Gianelli poetessa e narratrice”, *La Ricerca*, 12, aprile 1995, pp. 16-17.

⁷ Cfr. R. Curci e G. Ziani, *op. cit.*, *passim*.

⁸ Cfr. A. Santoro, *op. cit.*, p. 101: “Ciò che colpisce più di ogni altra cosa nella Gianelli è la sua maturità e la sua padronanza, e intendo sia riguardo il linguaggio, compiuto, personale, sia riguardo la struttura del racconto e il ‘modo’ narrativo che non appartiene a nessuno degli ‘ismi’ contemporanei, ma che mostra di aver assorbito la lezione del verismo, di aver accolto le incitazioni del romanzo sociale e del romanzo psicologico, e che possiede notazioni, descrizioni, quando esse siano pertinenti, dell'atmosfera propria del decadentismo”.

accolga sollecitazioni letterarie innovative in una misura che eccede le sue stesse intenzioni, risultando modernista malgrado se stessa. Cerchiamo di vedere come.

Contesi orizzonti combina una trama da prosa didattica di fine Ottocento –con lezione morale finale– a tecniche narrative sorprendentemente moderne e temi di ispirazione decadente. Le vicende del romanzo sono paradigmatiche e conducono alla redenzione dei due protagonisti. Roberto e Gisa Parrini, fratello e sorella, orfani di padre e di mezzi economici limitati, condividono aspirazioni “contese” dal destino: lui, cronista mondano frustrato, dandy sdrucito con ambizioni di scrittore; lei, ricamatrice onesta e laboriosa, determinata a riscattarsi socialmente. Entrambi sono ossessionati da una passione impossibile: Roberto sospira per la bella e spregiudicata contessa Angelica Valserrano e Gisa per Emilio Remari di Carra, giovane aristocratico e snob, amico di Roberto. Gisa, dopo essersi rassegnata a sposare un vecchio e brutto *parvenu* potrà, una volta rimasta vedova, riconoscere in sé l'amore per l'onesto Vito Nuovi, un tempo disprezzato perché povero; Roberto, dopo aver provato l'ebbrezza effimera di una gloria letteraria costruita dai giornali e dal cicaleccio mondano, per un dramma scritto –inutilmente– per conquistare la Valserrano, lascerà morire la sua sterile passione amorosa e capirà il valore del lavoro intellettuale onesto e concreto.⁹

Un unico evento, in cui i destini dei due fratelli si intrecciano, li spinge entrambi a seguire inclinazioni che si riveleranno sbagliate. Alla notizia del matrimonio di Remari con una ricca nobildonna, Roberto –libero dalla gelosia nei confronti dell'amico che aveva un *flirt* con la Valserrano– si mette a scrivere il dramma che spera lo condurrà al successo e quindi alla conquista della donna amata; Gisa, disillusa e pragmaticamente convinta che “l'amore [sia] la maggiore delle stoltezze” (p. 79), si piega al matrimonio di convenienza. La malattia quasi mortale di Roberto (assistito dalla sorella, grazie alla generosità del cognato) e, in seguito, l'agonia e morte del vecchio mettono lui e Gisa di fronte alla vacuità delle loro scelte passate, innescando un processo di cambiamento che condurrà al lieto fine accennato prima.

L'impianto narrativo è senza dubbio a schema chiuso e tuttavia i percorsi di Gisa e Roberto sono tutt'altro che lineari. Entrambi i personaggi sono caratterizzati da una doppia (o meglio, prismatica) natura che li fa inclinare ora verso un percorso possibile, ora verso

⁹ Cfr. Elda Gianelli, *Contesi orizzonti*, p. 283.

un altro. Vediamo prima Gisa. Brava ragazza, lavoratrice, determinata a migliorare la propria condizione sociale (anche con il lavoro indipendente, se i guadagni di sartina glielo permettessero), presenta punte di materialismo, vanità e persino cinismo, alternativamente negate e riaccolte:

La ragazza era dimessa e gentile. Passate le crisi di folle desiderio di vedere il mondo dove andava il fratello, che l'assalivano chetato il periodico delirio della sua fantastica passione per il Remari, che non le aveva mai rivolto la parola, [...] ella tornava una buona e semplice creatura, e aveva vergogna delle burrasche che le agitavano l'animo e che ella non sapeva fermare. (p. 19)

E ancora:

Non soffriva però lavorando. Anzi era contenta di non dover niente a nessuno per se stessa, o quasi. Soffriva delle circostanze che collocavano in una sfera così meschina lei, che avrebbe potuto tener splendidamente un posto, le pareva almeno, sui più elevati gradini sociali. La sua istruzione era, è vero, limitatissima; ma ella aveva tanta naturale intelligenza, e così bel garbo quando voleva, e voce aggraziata insinuante ed era bella, e infine, possedeva un tesoro di gioventù e di bellezza, che sarebbe stata a posto anche su un trono. (pp. 25-26)

E della Valserrano, la spregiudicata nobildonna amata dal fratello, pensa:

Nata di losca gente, allevata come una principessa, sposata giovanissima, a un uomo vecchio e brutto sí, ma che morendo l'aveva lasciata erede di una sostanza immensa; libera, dispotica! Gisa non vedeva su la terra una più invidiabile condizione. (p. 31)

Quello che interessa qui non è tanto la copresenza in Gisa di spinte di forza opposta, quanto il modo in cui la narratrice, attraverso l'uso del monologo interiore e dell'indiretto libero (con qualche ironica intromissione della propria voce) fa convivere questi impulsi divergenti nell'ambito di uno stesso, continuo flusso di pensiero.

Ambiguità, o quantomeno molteplicità delle motivazioni, caratterizzano anche il profilo di Roberto. Teso com'è tra le aspirazioni mondane (in apertura di romanzo lo troviamo nell'atto di abbigliarsi per una serata in società, isterico per le pieghe del panciotto) e il

perseguimento di un ambizioso e alto (per quanto confuso) ideale d'arte, sogna

...di far parlare l'anima umana (forse soltanto la sua!) in un lavoro drammatico assolutamente moderno, che [...] rispecchiasse veramente la fisionomia morale di una vita moderna, svolgendosi occulta nel gran movimento, fuori dagli attriti visibili della lotta materiale degli interessi collettivi, ferocemente egoistica negli individui. Un dramma che dicesse il palpito vivo del cuore, vibrante, anche nel secolo utilitaristico, di una forza inestinguibile d'elevazione, di un bisogno di vita superiore. [...] Delle teorie confuse -commenta la narratrice-, in mezzo a una chiara percezione delle esigenze dell'arte nuova, a un senso fino e preciso di modernità. (pp. 23-24)

Inoltre, Roberto all'inizio è caratterizzato come inetto e abulico in termini che fanno pensare alla malattia della volontà, alle nevrosi e al disadattamento degli anti-eroi propriamente modernisti:

I suoi giorni uggiosi, snervati, pungenti di rapide e diverse impressioni, nel continuo lavoro del cervello correvano con una rapidità fulminea e mostruosa: egli sentiva l'impotenza di trionfare della volontà, schiacciare la sua ispirazione, irridere ai suoi sogni. Ogni tentativo accresceva la sua sfiducia nei propri mezzi. Ogni risveglio febbrile era seguito da un più lungo intervallo di lentezza torbida, d'inerzia scoraggiata, in mezzo all'invariabile agitazione vago e meccanico della sua esistenza materiale. Era infelicissimo. (p. 24)

E più avanti, anticipando persino il tozziano Pietro di *Con gli occhi chiusi*:

Stava così bene a occhi chiusi, in quel silenzio. Non gli importava di essere stato licenziato dal giornale. [...] Non voleva pensare più a nulla; assopirsi; meglio ancora sarebbe stato dilleguare, senza sofferenze, in quella prostrazione assoluta ma non dolorosa. (p. 183)

Le tecniche narrative più audacemente antinaturaliste sono messe in atto nel momento in cui le concessioni al naturalismo sono più visibili nel romanzo per il ruolo delle descrizioni d'ambiente. Si tratta anche dell'apice tragico della trama: l'agonia e morte di Viní, il figlio neonato della sorella dei due protagonisti, Antonietta Lisi, moglie povera di un maestro elementare. È qui che la narrazione compie deviazioni inaspettate entrando nella mente di Gisa e Rober-

to, seguendone le sinuosità. Vediamo prima Roberto (lo stratagemma del grido di Antonietta che interrompe il flusso dei pensieri del fratello, riportandolo alla realtà presente, è cinematografico):

Roberto, alla finestra, pallidissimo, la fronte contro i vetri, chiudevava gli occhi; gli sembrava di morire a poco a poco in quell'ora intollerabile dell'agonia d'un innocente; [...] E con gli occhi chiusi, lasciava che il suo pensiero se ne andasse insensibilmente da quella stanza tetra, dove impallidiva una lampada e un bambino moriva. Le preoccupazioni ardenti, vertiginose, riprendevano la sua anima. La superba testa di Angelica Valserrano gli stava improvvisa, in una luce abbagliante davanti alle pupille serrate dalle palpebre a ogni visione esteriore. E nel cuore sentiva lo spasimo acuto della sua adorazione infelice. Le tenebre si rifacevano intorno all'immagine cara e tormentosa, quando ei ritornava col pensiero in se stesso nella realtà... Pur la vedeva tuttavia, crudamente distinta, con un'espressione beffarda e cattiva in fondo agli occhi [...]. Di chi si prendeva giuoco veramente costei? [...] Un grido lo riscosse, lo fece trasalire dolorosamente dal capo alle piante. Spiccò un salto verso il divano, dove Antonietta rovesciata stringeva il suo figliolino morto. (pp. 44-45)

E ancora, dopo che Remari ha guardato Gisa, ammirato, Roberto continua a seguire i suoi pensieri. La descrizione naturalistica dell'ambiente squallido filtra qui attraverso la soggettività del personaggio:

In un lampo Roberto abbracciò tutta la meschinità di quella stanza popolata di gentuccia, il divano sdrucito, le sedie di paglia ordinaria, le orrende oleografie alle pareti. Nuovi e i due altri che sapevano di magazzino e di bottega, le due goffe ragazze del vicinato, la brutta Lisa Appiani, le due vecchie, una delle quali aveva per di più una cuffia di merletto nero di cotone che metteva paura. E sentí, pesò in se stesso la repulsione che tutto ciò doveva ispirare a Remari. (p. 51)

Ed ecco come lo stesso evento (Remari che guarda Gisa) si riflette nei pensieri della ragazza:

E in quel momento, in cui la casa era in lutto, in cui sua sorella gemeva tutto il dolore dell'anima lacerata, un palpito di gioia folle, impetuosa, la prima cosí grande in vita sua, avea fatto balzare il cuore di Gisa. Avea una smania di restar sola [...]. Desiderava di poter pensare in libert  a quel momento delizioso ed insperato [...]. Passando dinanzi alla porta a vetrata della stanza da pranzo, vi si specchiò fuggitivamente. Le pareva di sentirsi

pi  alta, e tutti i suoi movimenti eran pi  vivi. Le pareva che l'anima sua avesse messo le ali. Era inebbrata di luce. (p. 56)

Pur non essendo questi propriamente flussi di coscienza, ingressi non mediati nel corso dei pensieri dei personaggi, si tratta comunque di coraggiose incursioni che aprono un inatteso squarcio sul lato oscuro e inconfessabile dell'interiorit  di Gisa e Roberto. Ma sappiamo gi  che il finale sar  all'insegna di un rigoroso ritorno all'ordine. Allora, siamo di fronte ad un ibrido di scrittura precettistica e tentazioni moderniste senza possibilit  di sintesi? Hanno ragione Curci e Ziani a sottolineare lo scontrarsi mai veramente risolto nella Gianelli (che pure apprezzano) tra un ottocentismo radicato e un novecentismo vestito solo in superficie?

Che la scrittrice sia capace di intendere la modernit  che respira nella Trieste mitteleuropea di inizio secolo¹⁰ lo dimostra, tra l'altro, una sua recensione al romanzo sveviano *Una vita* (una delle prime note), pubblicata sulla rivista *Mente e Cuore* nel gennaio del 1893 che, secondo Michel David "diagnostica opacit  grigia, monotonia di tinte, istinto d'osservazione spontaneo, potente efficacia nel giustificare coraggiosamente e discretamente quel racconto psicologico di un suicidio triestino, quella malattia d'inetto, quella 'nausea' che si riscatta organicamente nell'epica nascosta dell'odissea malinconica [...] di *Una vita*". Di questo lavoro, la letterata ammira "il lavorio dello scrittore fisiologo e psicologo insieme, alla cui spietata anatomia non isfugge muscolo del soggetto impreso a trattare".¹¹

Perch  allora, nonostante tali acute intuizioni, Gianelli rimane chiusa nello spazio angusto del romanzo didattico a lieto fine moralizzante? Qualche indicazione viene dalla cronistoria del suo rapporto con il futurismo. Dopo aver accettato entusiasticamente di fare da "basista" a Trieste per Marinetti e dopo avere, sempre entusiasticamente, tradotto e recensito *La conquête des  toiles*, la letterata decide di interrompere i rapporti con il movimento proprio in coincidenza con la prima serata futurista nella sua citt , nel gennaio del 1910 (e comunque, l'anno prima, non aveva accettato

¹⁰ Sulla complessa temperie culturale della Trieste di inizio novecento in relazione alle donne, si veda Ernestina Pellegrini, "Non-Resemblances: Strangers in Their Own Land", *Networking Women: Subjects, Palces. Links Europe-America Towards a Re-Writing of Cultural History 1890-1939*, Atti del Convegno Internazionale, Macerata 25-27 marzo 2002, a cura di Marina Camboni, pp. 135-158.

¹¹ Michel David, "Un'odissea malinconica. Una sconosciuta recensione del 1893 a *Una vita*", *Metodi e Ricerche*, IV, 1, gennaio-giugno 1985, pp. 35-40, cit. in R. Curci e G. Ziani, *op. cit.*, p. 104.

di dare la propria adesione ufficiale).¹² Per capire la natura di queste esitazioni e le ragioni della definitiva “marcia indietro”, bisogna leggere tra le righe dei suoi scritti critici. Presentando sulle colonne dell’*Indipendente* i giovani futuristi, la scrittrice afferma che essi non condannano la tradizione in quanto tale, anzi: “sono i primi [...] a salutare la bellezza del passato che fu bellezza”; ciò che intendono debellare, sono “le mufte, che mai sono state altro e ostentano sempre, in tutti i rami dell’arte e della vita, il più feroce misoneismo e vorrebbero soffocare ogni nuova germinazione”.¹³ Dunque, ciò che Gianelli vede nell’azione dei giovani futuristi non è una campagna per il nuovo a tutti i costi, ma contro “i soliti ritornelli belanti”, contro quanto del passato nemmeno a lei piace. E più avanti, parlando del verso libero, rassicura (forse, soprattutto se stessa) che i futuristi non lo impongono ad ogni costo: Enrico Cavacchioli scrive quartine e Paolo Buzzi “incatena talvolta nell’apparente metro libero i metri più ovvi, che tutti direbbero ottonari, settenari, quinari, se li vedessero stampati a linee”.¹⁴ Così, può apparire assolutamente naturale alla poetessa rivendicare i valori dei futuristi, contro i lati deteriori della tradizione, nella forma tradizionale per eccellenza (e da conservare) del sonetto. Anzi, il tentativo di sintesi tra lessico futurista e metrica tradizionale le appare forse gesto poetico di per sé rappresentativo della sua concezione dell’arte.

Dei futuristi, ammira la spinta ad una palingenesi letteraria, vista come tensione verso un ideale puro d’arte. L’investimento etico di questa parziale adesione si vede nel sonetto “Futurismo” che afferma che “l’urto” violento del movimento travolge quanto c’è di “ciarpame” e di “ipocrisia” nel passato, non il passato in sé. E prosegue, facendo forse riferimento a se stessa, alle ragioni della propria apertura, nel citato sonetto “Futurismo”:

...l’arte che all’ideal puro converge
guarda ai ribelli inchina a simpatia;

che all’irruenza d’animi focosi
esca diè la supina epoca, il falso
culto d’idoli inani, e la protervia

dei nulli asceti, e i tristi insidiosi

¹² Cfr. *ibidem*, pp. 107-110.

¹³ E. Gianelli, “Elda Gianelli presenta i futuristi nell’*Indipendente*”, Aldo Palazzeschi, *L’incendiario. Col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, p. 29.

¹⁴ *Idem*.

all’altrui merto, e l’odio bieco, invalso
nume dal nembo dell’invidia impervia.

Dunque, si tratta di un sostegno accordato con convinzione sì, ma vissuto in maniera assolutamente personale. Un sostegno divenuto probabilmente impraticabile nel momento in cui il programma marinettiano viene proclamato in città attraverso eventi pubblici ad alta risonanza, rendendo le regole del gioco troppo esplicite (e anguste), riducendo per Gianelli i margini di una libera interpretazione.¹⁵

Basato su un principio simile pare l’assorbimento da parte della scrittrice della temperie culturale mitteleuropea triestina e soprattutto l’uso che fa di caratterizzazioni e tecniche narrative che oggi diciamo moderniste. In *Contesi orizzonti*, queste vengono inglobate in modo che si pieghino ad una concezione etica dell’arte che entra di diritto nella sua personale idea di modernità. Basti rileggere il passo citato prima in cui sono descritte le aspirazioni artistiche di Roberto Parrini, che riporto di nuovo per comodità di lettura. Il drammaturgo pensa ad

...un lavoro drammatico assolutamente moderno, che [...] rispecchiasse veramente la fisionomia morale di una vita moderna, svolgendosi occulta nel gran movimento, fuori dagli attriti visibili, della lotta materiale degli interessi collettivi, ferocemente egoistica negli individui. Un dramma che dicesse il palpito vivo del cuore, vibrante, anche nel secolo utilitario, di una forza inestinguibile d’elevazione, di un bisogno di vita superiore. [...] Delle teorie confuse, in mezzo a una chiara percezione delle esigenze dell’arte nuova, a un senso fino e preciso di modernità. (pp. 23-24)

Che questa riflessione assuma valore metanarrativo (ma si vedrà più avanti come l’autrice la ribalti addirittura nel finale del romanzo) lo suggerisce una curiosa sovrapposizione, quasi una *mise en abîme*. La trama del dramma *Troppo tardi* di Roberto Parrini si ispira alle vicende della sorella Gisa (la sua protagonista è una ragazza che cede alle lusinghe di un matrimonio aristocratico, rinunciando al giovane fidanzato medico, che poi salverà il suo bambino, riconquistando il suo amore, ma troppo tardi). La scena più pateti-

¹⁵ Una lettera a Emilia Zamboni (23 febbraio 1910) testimonia che il divorzio dal futurismo avvenne anche per motivi ideologici: “I futuristi ora sono troppo turbolenti. Vogliono a grandi grida la guerra con l’Austria. È meglio stare alla larga”. Cfr. R. Curci e G. Ziani, *op. cit.*, p. 110.

ca dell'intera *pièce* (l'acuirsi della malattia mortale del bimbo) era venuta in mente a Roberto proprio durante i momenti drammatici dell'agonia e morte del nipotino, picco tragico di *Contesi orizzonti*. Gli eventi che ispirano *Troppo tardi* sono dunque parte della vita di Roberto che a sua volta è personaggio del romanzo di Elda Gianelli. I due testi, dunque, non solo sono disposti uno dentro l'altro; ma uno trae ispirazione da eventi che sono parte della trama dell'altro (pur trovandosi, è chiaro, su due piani diversi: quello della realtà del personaggio così come lui la vive e la riscrive e quello della realtà del personaggio così come l'autrice la concepisce e la scrive). Nel tentativo di affermare per sé un diverso grado di consapevolezza, un salto di qualità rispetto alla scrittura del suo personaggio, o forse, con sottile autoironia, rivolgendo un monito anche a se stessa, l'autrice fa dire ad un aspro recensore del dramma *Troppo tardi*:

Si poteva dire vi fosse un soffio un alito di modernità nel dramma parriniano [...]? Sicuramente Parrini avrebbe potuto riuscire a qualche cosa, ma guardando alla vita, non ai lavori del romanticismo tramontato. Perché, buon Dio! C'era un po' d'ogni cosa del vecchio arsenale nel *Troppo tardi*! I soliti personaggi fissi, l'eroe silenzioso, la civetta punita ecc. ecc. (p. 113)

Dunque, il segreto per "riuscire a qualcosa" sembra essere "guardare alla vita", evitando di rovistare nel passato inteso solo come "vecchio arsenale". Si torna così ai temi degli scritti sul futurismo e si intravede, insieme ad un richiamo ai valori del realismo, una (moderna) concezione vitalistica dell'arte,¹⁶ se non proprio conquistata, quantomeno ambita.

Vediamo come, in questa cornice, funzionano i temi decadenti e le tecniche narrative innovative presenti nella scrittura di Gianelli. Roberto, si è visto, è presentato all'inizio come inadeguato alla vita, in termini non troppo discosti da quelli che caratterizzano, ad esempio, l'Alfonso Nitti sveviano (anche lui scrittore). Ma non c'è da confondersi. L'abulia di Parrini è di un'altra specie. Guai se conducesse al suicidio. E siamo lontani dallo sveviano "perché guarire". In *Contesi orizzonti* il punto è proprio questo: guarire, redimersi, raggiungere quella sanità che permette di vivere nel mondo, sani tra i sani. Che poi le caratterizzazioni dell'inetto mostrino di essere

¹⁶ Anche in questo rifiuto (almeno nominale) dei modelli di scuola, la Gianelli riflette la temperie culturale triestina, come descritta da E. Pellegrini (*op. cit.*, p. 136): "Trieste and Triestine spirit existed above all in literature, an 'antiliterary' literature tied to life and not to any school [...]".

il frutto di un genuino interesse —da scrittrice fisiologa e psicologa, anche lei— per nevrosi e malattie della volontà, non cambia il fatto che Gianelli le impieghi per rappresentare l'aberrazione da cui i personaggi dovranno alla fine uscire. Dunque, Roberto è inetto e abulico fin quando non comprende di aver perseguito un ideale (e un amore) sbagliato. Una volta passato attraverso la morsa della malattia mortale, della delusione d'amore e del disinganno artistico, diventerà potenzialmente "una forza attiva e buona" (p. 283).

Un procedimento simile si osserva nel lungo racconto "Incontro" contenuto nella raccolta omonima, dove il protagonista passa da una condizione di "disgusti profondi, accessi di ipocondria", dovuta ad una vita di scapolo dissipato, "una vita snervata di piacere",¹⁷ al solido e costruttivo proposito di ricominciare da capo in Egitto con il solo frutto dell'umile lavoro di contabile, rinunciando alla dote della moglie, prima imposta dal padre per ragioni economiche (e non voluta), ora amata e desiderata per le sue qualità personali.¹⁸ Prima Massimo Lizi languiva in una condizione di senilità precoce, anch'essa conseguenza di una vita sbagliata, da raddrizzare:

Si sentiva infiacchito, invecchiato; aveva dei giorni di debolezza vera, di vigliaccheria, in cui soffriva davvero. Era triste invecchiare tanto prima del tempo! Disgustarsi di tutto, trovar insipido tutto!¹⁹

L'inetto non rispecchia dunque la condizione dell'uomo moderno, spaesato e inadeguato a vivere di fronte alla perdita delle certezze della scienza positiva. Nell'economia di questo romanzo precettistico di Elda Gianelli, corrisponde piuttosto al ritratto dell'uomo senza un preciso e positivo orientamento morale che, grazie ad una base di buone qualità che malgrado i travimenti possiede, è destinato a ravvedersi. L'inetto non è altro che l'eroe proba nella fase che precede la sua piena conquista della rettitudine, della dimensione etica. La scrittrice non rinuncia alle sue certezze morali e si riserva il diritto di predicarle in arte. Con mezzi nuovi, se lo ritiene opportuno.

Non troppo diverso è il caso degli spregiudicati monologhi interiori di Gisa e Roberto che hanno lo scopo di mostrare fino a che punto i due fratelli sono all'inizio lontani dai valori da perseguire, tanto posseduti dalle loro passioni superficiali da esserne distratti in

¹⁷ E. Gianelli, "Incontro", *Incontro. Racconti e Bozzetti*, p. 21.

¹⁸ Per alcune riflessioni su questo racconto, si veda A. Santoro, *op. cit.*, p. 102.

¹⁹ E. Gianelli, "Incontro", p. 29.

un momento che dovrebbe essere di solo, assoluto dolore. Dunque, anche la frammentazione della personalità non è il sintomo di una crisi storica e non coincide colla condizione umana in generale, di cui prendere atto e in base alla quale sovvertire il modo di intendere la scrittura. In *Contesi orizzonti* non è altro che uno stadio morale da superare, una disgregazione da ricomporre nella conquistata integrità, nel doppio ritorno all'ordine, morale e narrativo, del lieto fine. Felicità e capacità di contribuire alla società sono possibili, ma si trovano solo (salvo rare eccezioni) entro i confini di una realistica prospettiva di *medietas* dignitosa e anonima che diviene la dimensione etica per antonomasia. Siamo agli antipodi delle tentazioni vagamente e confusamente superomistiche della poetica di Roberto nella prima fase:

Quanto a Roberto egli pure aveva ritrovato il sereno al di là delle nebbie dorate che aveva scambiato per cieli luminosi. Ora sapeva di camminare sulla terra, sotto l'orizzonte comune, fatto di molte nubi e di qualche raggio di sole. Retorico era sempre stato, come tutti i poeti, e sarebbe sempre restato [...]. A ogni modo egli era un sincero e un onesto, fatto per diventare una forza attiva e buona, che è più e che è meno, a seconda si guardi, numerosa nella piccola vita del grande formicaio umano. (p. 283)²⁰

Per quanto riguarda Gisa, il lieto fine per lei coincide con il riconoscimento dell'amore, per lungo tempo negato, per il bravo ragazzo Vito Nuovi che nel frattempo è salito, da quello di tipografo, al rango di amministratore dei copiosi beni della giovane vedova. Quindi sembrerebbe che per l'autrice l'unica via possibile di realizzazione per una donna sia il matrimonio. Matrimonio d'amore, certo (il nome del secondo marito di Gisa, Vito Nuovi, è tanto eloquente da parere ironico), ma pur sempre il matrimonio.²¹ L'accettazione della propria condizione da parte delle ragazze sembrerebbe

²⁰ Una prima intuizione a questo proposito era venuta a Roberto durante la malattia: "Tutto il disprezzo eroico della vita ch'egli aveva espresso tante volte in versi e in prosa, che aveva creduto di sentire fino allo spasimo in fondo all'anima, era dunque puro effetto d'immaginazione. [...] Sorrideva pensando che non avrebbe sofferto più per la febbre di scrivere un dramma nei begli occhi della gloria e per gli orecchi sordi d'una donna che si burlava di lui" (p. 223).

²¹ L'*escamotage* della morte del primo marito per permettere all'eroina di sposare un altro uomo e sperimentare un tipo d'amore diverso da quello "filiale", diventerà popolare con il romanzo rosa canonizzato come tale a partire dagli anni venti. Liala, ad esempio, ne fa uno degli stratagemmi più tipici della sua scrittura. Si tratta di un tema presente, se pure in contesti diversi, nella scrittura non di donne. Si pensi al pirandelliano *Il turno* (1902) e *Pensaci Giacomino* (1910).

il valore da perseguire. Anche a questo proposito, del resto, la riflessione prende, all'interno di uno schema rigido, pieghe piuttosto inaspettate.

Gisa, seguendo i consigli della sorella Antonietta, non persegue il primo impulso a conseguire l'indipendenza a mezzo del suo lavoro perché i cappellini che cuce non le garantirebbero la sopravvivenza (p. 64). Il primo limite all'emancipazione, dunque, viene dal sistema economico e sociale. Ed è sempre Antonietta –al tempo in cui Gisa sospira per Remari e sdegnata sia il ricco Marcelli che il buono ma povero Nuovi– a preoccuparsi che il tempo passi portandosi via la bellezza della sorella, lasciandola in una condizione impossibile per una donna: senza un marito (p. 64). È il tema della pressione sulle fanciulle del "fattore tempo" e del rischio di zitellaggio, presente e fondamentale, ad esempio, nei romanzi della Marchesa Colombi e, in maniera ancora più complessa, in *Teresa* di Neera.

Antonietta incarna il modello di moglie povera ma devota, fulcro della famiglia, fiamma del focolare secondo un ancora vivo ideale mazziniano. E tuttavia, la situazione della famiglia Lisi viene presentata con modalità naturalistiche, senza niente risparmiare al lettore dello squallore e della sofferenza implicite in un *ménage* familiare segnato, per di più, dalla terribile tragedia della perdita del figlio neonato, morto di polmonite proprio a causa delle condizioni di povertà dei suoi genitori. Da un altro indiretto libero di Gisa, mentre viene –in superficie– celebrato l'esempio di rassegnazione e devozione di Antonietta, emerge quanto inaccettabile sia la vita disgraziata della donna:

Forse, si sarebbe maritata a un pezzente, a un burbero come il Lisi. Oh, mariti! La sua povera sorella era coraggiosa, lei! Aveva accettato la vita senza una protesta, sottoscrivendo volentosa a una rinuncia assoluta a quanto sulla terra può dar la felicità. (p. 28)²²

²² Il concetto è ribadito più avanti, attraverso il pensiero dell'amica di famiglia Augusta, che si fa portatrice, probabilmente, del punto di vista culturalmente superiore dell'autrice: "Augusta la indovinava bene. Capiva che nel suo disgusto della vita, la miseria s'affacciava sempre a Gisa come lo spauracchio maggiore, scongiurato per benigna fortuna. Capiva come le comodità e il benessere materiale erano provvidenzialmente il conforto di lei in un'esistenza vuota, ma non peggiore d'altre, infinite, anzi calma e serena; capiva come l'innocente vanità del lusso, unita a una saggezza parsimoniosa innata, atavica, fosse per Gisa un sorriso d'illusione perpetuamente rinovellato" (pp. 122-123).

E ancora —è sempre Gisa a riflettere, con il tipico procedere sinuoso dei suoi pensieri— l'immagine idealizzata della donna-madre viene annullata da una considerazione di ordine crudamente realistico:

E allora pensava a un'esistenza diversa, a una piccola casa giocanda, al sorriso d'un bambino. S'inteneriva al ricordo del nipotino Viní. Ma reagiva colla sua forza di volontà singolare a quello che per lei non era e non poteva essere. Lisa Appiani maritata Lucci era molto stucchevole con le sue estasi materne che spesso infastidivano Gisa. Gran che i bambini davvero! Povere foglioline che un soffio di vento porta via dal ramo improvvisamente. (pp. 132-133)

Antonietta è modello di devozione e senso di sacrificio, ma la narrazione non risparmia considerazioni sugli aspetti tragici che governano la vita delle famiglie (e delle donne) povere, la cui semplicità viene troppo spesso idealizzata dalla pubblicistica postunitaria anche e soprattutto femminile. Al modello della regina del focolare, che ancora domina gran parte degli scritti delle emancipazioniste tardo ottocentesche, Gianelli contrappone un ideale di donna indipendente perché superiore alle altre, ma visto rigorosamente come un'eccezione, improponibile come modello.

È la dimessa e docile Antonietta ad esprimere pensieri (pur se solo idealmente) emancipazionisti. Se infatti per lei una donna senza marito non può sopravvivere, d'altra parte comprende anche che ci sono donne speciali, per cui una vita senza essere sposate è possibile, se non rappresenta addirittura l'unica strada per loro, come ad esempio per la saggia e indipendente amica di famiglia Augusta (probabilmente un'autofunzione della scrittrice stessa): “—Sì, prendi Augusta a modello in queste cose!— imbeccava Antonietta. —Augusta è un'eccezione in tutto; e ha idee dell'altro mondo” (p. 65). E ancora:

Antonietta pure era di parere che le donne dovessero maritarsi; ma trovava che quelle che avevano un mezzo sicuro per vivere [...] potevano anche seguire la propria inclinazione di restar nubili. [...] Poi Augusta, per lei, sebbene le trovasse un complesso di virtù e di qualità d'oro, non le pareva ragazza da far famiglia. Era brava senza dubbio, economica, sapeva lavorare di tutto. Anche occuparsi delle cure più umili. Ma per la casa, pel marito, ci voleva una donna più semplice, meno elevata di quella che avrebbe tenuto sempre in soggezione un uomo. (p. 229)

La vicenda di Gisa, dunque, è rappresentativa di un percorso possibile, realistico per una ragazza normale (con tutti i suoi difetti ed errori, ma con qualcosa di buono in sé), che non possieda né lo spirito di sacrificio di Antonietta, né le doti intellettuali e morali di Augusta, in un mondo che —viene sottinteso molte volte— alle donne non è favorevole.²³

Quindi in una trama di redenzione e ravvedimento entrano considerazioni sociali che, inserite apparentemente proprio per rafforzare l'idea dell'errore iniziale di Gisa (tesa al miglioramento sociale ad ogni costo) rimangono appese a ricordare che un miglioramento per la donna è comunque necessario. In questo avvicinarsi al dibattito corrente sui temi dell'emancipazionismo, Gianelli compie uno sforzo evidente di ricostruzione di una mentalità (quella che vede il matrimonio come necessario) che preme sull'io di Gisa condizionandola, contribuendo a rendere i suoi pensieri scissi e tortuosi. Se da una parte proprio i condizionamenti di questa mentalità sembrano giustificare l'ondeggiare degli atteggiamenti e dei pensieri della ragazza, accade, del resto, che proprio questa frammentazione apra piccole crepe nell'impianto narrativo e morale, che stenteranno a richiudersi nel finale rassicurante.

Contesi orizzonti e il racconto “Incontro” non sono certo gli unici lavori di Elda Gianelli in cui si infiltrino elementi modernisti. Un esempio è certamente il racconto “Fior che uccide”, ripubblicato da Anna Santoro,²⁴ che combina ancora una volta un'analisi sociale della mentalità —mostra come una donna brutta e povera, da vittima moglie-serva acquisisce, agli occhi del marito e dell'intero vicinato, le caratteristiche della donna-demonio e diviene una reietta— con la singolare caratterizzazione, che demolisce lo stereotipo dell'infanzia innocente, di un bimbo dall'aspetto angelico e dal comportamento sottilmente maligno e perverso (e siamo dodici anni prima della comparsa ufficiale del freudiano perverso polimorfo). È interessante anche il caso de “La giornata di Andrea” in cui il protagonista osserva gli effetti del graduale subentrare della pazzia nella propria mente nell'arco di una giornata, fino alla decisione di commettere il suicidio. Il tempo narrativo (la cui rilevanza è esplicitata nel titolo

²³ Per alcune riflessioni sull'interesse di Elda Gianelli nei confronti del movimento emancipazionista e della sua breve ma significativa amicizia per Sibilla Ale-ramo (di cui ammirò il romanzo più noto, *Una donna*), cfr. R. Curci e G. Ziani, *op. cit.*, p. 105.

²⁴ A. Santoro, *op. cit.*, pp. 106-110. Il racconto, come quelli menzionati più avanti, appartiene alla già citata raccolta *Incontro. Racconti e Bozzetti*.

che esprime una durata) si distribuisce su una complessa struttura a spirale, costruita attraverso l'inserzione di un lungo e recente *flash back* e di una ellissi che bruscamente porta alla sequenza finale, in un tempo futuro (ma vicino) rispetto alla scena di apertura. Nel bozzetto "Padron Paolo", un padre padrone di campagna costringe il famiglia Giovanni a sposare la figlia dopo che ha scoperto l'amore segreto dei due. Dopo il matrimonio li scaccia di casa diseredati e disconosciuti. Ma il punto non è tanto la descrizione e la denuncia di una società oppressiva che tratta donne, prole e servitù come cose possedute. Almeno non è solo questo. Il racconto termina con la rivelazione dei pensieri irrimediabilmente divergenti e incomunicabili di Giovanni e Paolina. Il primo ammette con se stesso di aver sbagliato, ma si giustifica concludendo di non aver inteso portar via la roba di Padron Paolo, ma solo ciò che è suo per forza d'amore, la figlia. La ragazza, invece, si pente di essersi messa nella condizione di lasciare tutto, senza nemmeno poter dare un bacio alla madre. Giovanni, abituato com'è ai suprusi, si rassegnerà e non farà nulla per cambiare la loro situazione. Lei diventerà vecchia e brutta in quella campagna paludosa. In "Due amici", due uomini di estrazioni sociali diverse vivono il rapporto di amicizia che li lega in modi opposti ed hanno delle reciproche esistenze percezioni che rimarranno divergenti. Di fronte al cadavere di una giovane donna, uno dei due amici e la moglie dell'altro forniscono due versioni incompatibili –ma entrambe vere per loro– delle vicende che hanno provocato quella morte. Anche in questo caso, la narrazione non rimane esente da un interesse naturalistico per la rappresentazione cruda della povertà e tuttavia la riflessione centrale porta ad una non conclusione improntata ad un moderno, anzi modernista relativismo.

Il caso della Gianelli non è certo l'unico, né il più rappresentativo tra quelli che ammoniscono –accostando elementi tradizionali con altri modernisti– contro l'artificialità di ogni catalogazione. Rimane, tuttavia, un caso che merita di essere esplorato, per più di una ragione. Innanzitutto, una riflessione sulla modernità attraverso la sua opera, sotto forma di discorso metanarrativo e metapoetico in *Contesi orizzonti* e in "Futurismo". Si presenta poi sotto forma di riflessione critica esplicita negli scritti sul futurismo. In entrambi i casi, questa meditazione si lega ad un intendimento etico: l'autrice consapevolmente si riserva di mettere i metodi di scrittura innovativi al servizio di un messaggio morale che a sua volta si identifica con la sua propria concezione di modernità. Da questo punto di vista, il *corpus* della scrittrice diventa punto di osservazione fecondo per

arricchire la mappa non tanto del modernismo italiano, quanto dei diversi stadi e modi di percezione e assorbimento della modernità in Italia in generale, a Trieste in particolare:

Trieste [...] is a place whose route to modernity has taken some very peculiar twists and turns, creating in this sort of Italy outside Italy, strange fecund anachronisms.²⁵

Più che "un soffio, un alito di modernità", l'opera di Gianelli presenta vere e proprie venature di modernità che rimangono spesso in vistoso contrasto rispetto al colore di fondo. Questa mancata sintesi fa sorgere la tentazione di etichettare la scrittura gianelliana come un ibrido di tradizione e innovazione (e il termine compare più di una volta anche in questo saggio). Del resto, gli elementi che ci appaiono in contrasto entrano tra loro in un rapporto che è ben più dinamico di quanto la scrittrice stessa abbia probabilmente previsto tanto che, si è detto, piccole sfilacciate prodotte qua e là nel tessuto della trama di *Contesi orizzonti* non ce la fanno a richiudersi nella pacificazione del lieto fine, a rientrare sotto il controllo della voce narrante.

Sarà solo nel secondo dopoguerra che le donne raggiungeranno appieno la libertà e la spregiudicatezza necessarie per uscire del tutto dai confini del precettismo e del cosiddetto romanzo psicologico femminile. Gianelli (e non è certamente la sola) getta inconsapevolmente un ponte ideale verso questa sponda, ancora invisibile per lei. Il termine "ibrido" appare quindi limitante perché oscura le potenzialità di metamorfosi che la qualità singolare di questa scrittura suggerisce, magari, malgrado se stessa. Più capiente e aperto alle possibilità di sviluppi futuri (ma libero dalle costrizioni di un approccio strettamente teleologico) mi pare il termine "mutante".

Bibliografia

- CURCI, ROBERTO, Graziella ZIANI, *Bianco, rosa e verde*. Trieste, Lint, 1993.
- DAVID, Michel, "Un'odissea malinconica. Una sconosciuta recensione del 1893 a *Una vita*", *Metodi e Ricerche*, IV, 1, gennaio-giugno 1985, pp. 35-40.

²⁵ E. Pellegrini, *op. cit.*, p. 135.

- GASPARINI, Lina, "Lettere di Grazia Deledda a Elda Gianelli", *Rivista Giuliana di Storia, Politica e Arte*, XV, 15, 1945.
- GIANELLI, Elda, *Incontro. Racconti e Bozzetti*. Trieste, Balestra, 1893.
- GIANELLI, Elda, "Elda Gianelli presenta i futuristi nell' *Indipendente*", in Aldo PALAZZESCHI, *L'incendiario. Col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*. Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910, pp. 29-53.
- GIANELLI, Elda, *Contesi orizzonti*. Bologna, Licinio Cappelli, 1911.
- GIANELLI, Elda, *Libere – Sonetti – Rime*. Ferrara, Taddei, 1915.
- MALUSÀ, Mirella, "Ritratto di Elda Gianelli poetessa e narratrice", *La Ricerca*, 12, aprile 1995, pp. 16-17.
- PELLEGRINI, Ernestina, "Non-Resemblances: Strangers in Their Own Land", in Marina CAMBONI, a cura di, *Networking Women: Subjects, Palces, Links Europe-America Towards a Re-Writing of Cultural History 1890-1939*, Atti del Convegno Internazionale, Macerata 25-27 marzo 2002. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, pp. 135-158.
- SANTORO, Anna, "Elda Gianelli", *Narratrici italiane dell'ottocento*, Napoli, Federico & Adria, 1987.

Lo sguardo di Sandro Penna (1906-1977): appunti per una cartografia omoerotica della città

Luca CAMINATI
Colgate University

Non è nuovo l'imbarazzo di molti critici di fronte alla poesia di Sandro Penna. Sono molte infatti quelle che potremmo chiamare "fughe dal testo" nella letteratura critica penniana: un tentativo di evitare proprio quel contatto diretto, impuro, usando un termine caro all'amico suo Pasolini, con il testo e la sua a volte greve materialità. Sarebbe infatti interessante scrivere un rapporto sulla ricezione dell'opera di Penna attraverso saggi e recensioni pubblicate in Italia a cominciare dagli anni Trenta. Quello che ne uscirebbe sarebbe la storia, diciamo un po' polemicamente, di una vera e propria rimozione ideologica. Stiamo parlando dell'omosessualità di Penna: chiarissima, lampante, mai allusa ma sempre fieramente sbandierata tanto nella vita quanto nell'opera. Eppure molti dei volumi monografici non fanno menzione dell'argomento, a meno che non siano pressati da forti e inevitabili esigenze biografiche. Altri ricorrono a pratiche di vero e proprio equilibrismo critico-retorico per inquadrare la "malattia" di Penna dentro categorie più nobili e accettabili. Ma sembra chiaro che questo atteggiamento è in fin dei conti inutile e controproducente: come ha scritto Sedgwick,

an understanding of virtually any aspect of modern Western culture must be, not merely incomplete, but damaged in its central substance to the degree that it does not incorporate a critical analysis of modern homo/heterosexual definition.¹

L'invito dell'autrice si fa ancora più pressante nel momento in cui, come nel caso di Penna, ci dobbiamo confrontare con un poeta che dell'omosessualità fa pietra miliare della sua opera. Credo sia necessario fare due esempi che mi sembrano esemplari del "danno" (riprendendo l'idea di Sedgwick) fatto dai critici a Penna, e che di-

¹ "La comprensione di ogni aspetto della cultura occidentale moderna sarebbe non solo incompleta, ma danneggiata nella sua vera sostanza nel momento in cui non incorporasse un'analisi critica della definizione moderna di omo/eterosessuale". E. K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, p. 97.

venteranno fondamentali per lo sviluppo della mia tesi: il primo è l'articolo di Magda Vigilante, in cui "il fanciullino" penniano raggiunge la dimensione simbolica dell'archetipo junghiano, una figura staccata dalla realtà, una Musa incontaminata, fonte di ispirazione per il poeta, che in esso trova "l'efficacia redentrice [...] dalla situazione di conflitto che la coscienza non era in grado di affrontare".² Certamente immagini di questo tipo non mancano nelle poesie, e l'autrice si è ben impegnata a limitare la selezione fatta sui versi del poeta affinché se ne percepisca questo aspetto. Quello che però spero di mostrare con il mio saggio è come spessissimo "l'archetipo" sia fatto di carne e ossa, sia di materia terrestre e non iperurania, e che leggere Penna tralasciando questo aspetto, quello della materia, sia una grave *misreading*.

Un'altro esempio estremamente interessante è lo studio freudiano messo in atto da Di Fonzo nel capitolo del suo volume intitolato "La tematica amorosa e un'interpretazione psicanalitica": dopo aver usato il termine "sublimato" parecchie (troppe) volte nelle prime tre pagine del capitolo, finalmente arriviamo al nocciolo della sua tesi (che merita di essere citato nella sua interezza):

La natura narcisistica dell'amore penniano si lega infatti ad una inconscia fissazione all'infanzia e ad un complesso edipico non risolto. Si potrebbe forse interpretare quel tema ricorrente dell'attrazione verso *le figure umane* atteggiato nell'atto di compiere un'atto fisiologico, come persistenza, a livello di fantasie e immaginazioni inconscie [...], di una fase sessuale infantile, quella che Freud definì "fase anale", dove appunto vigono fantasie di ritenzione e di espulsione.³

Facciamo noi un'analisi freudiana del brano: Penna è omosessuale (ma questo lo dobbiamo sapere, perché il nostro critico non ce lo dice) perché soffre di un edipo irrisolto. Il problema della causa dell'omosessualità e delle fantasiose interpretazioni che filosofi e scienziati hanno cercato di trovare è materia esaustivamente trattata dal voluminoso tomo di David Greenberg, *The Construction of Homosexuality*, e rimando a quello per ulteriori chiarimenti. Il complesso di Edipo, come teorizzato da Freud, è un elemento molto più profondo e universale nella cultura occidentale di quanto l'autore voglia (farci) credere, e non è lo scopo di questo saggio dimostrarlo.

² Magda Vigilante, "Il mito del fanciullo e la poesia di Sandro Penna", *La Rassegna della Letteratura Italiana*, p. 469.

³ Giulio Di Fonzo, *Sandro Penna*, p. 85; l'enfasi è mia.

Vorrei però solo ricordare, come ha ben scritto Roland Barth, che esso ha a che fare con uno dei momenti fondamentali della crescita e dello sviluppo del bambino: "it is at the same moment (around the age of three) that the little human 'invents' at once sentence, narrative and the Oedipus".⁴ Secondo Barth, dunque, la fase edipica è un processo di crescita generalizzato che nulla ha a che fare con l'omosessualità, ma è invece connesso a quello che Lacan nel suo saggio "Lo stadio dello specchio" chiama l'ingresso nel Simbolico, cioè lo scontro/incontro del bambino con la lingua e la Legge (il Nome del Padre).⁵ È la fase in cui "la larva amorfa" (come la definisce Althusser) diventa un soggetto, si percepisce come unita, distinta e separata dall'Altro. Quindi, e torno ad analizzare i passaggi logici del brano di Di Fonzo, visto che Penna soffre del complesso di Edipo è imprigionato nella fase anale che lo costringe a interessarsi agli atti fisiologici di "figure umane": ma quello che manca in questa analisi mi sembra essere l'elemento essenziale della poetica penniana, e cioè il desiderio concupiscente e la sua inarrestabile dialettica, la *jouissance* di piacere e sofferenza.

Ecco allora che troviamo giovani, ragazzi, bambini tutti spiati, desiderati, raccontati nel momento di debolezza degli atti fisiologici. È proprio questo uno degli esempi fondamentali dello sguardo *gay* (*the gay gaze*) che domina ovunque la poesia di Penna. E questo sguardo è raramente lo sguardo sublimato, narcisistico, innocente, che la critica ha voluto affibbiargli: è invece lo sguardo guidato e dominato dal desiderio erotico. Il fanciullo di Penna, ed è questo l'assioma da cui non prescinderò mai nel corso di questo saggio, è *l'oggetto di desiderio* della tradizione petrarchesca italiana trasportato ad un piano di completa immanenza. È il/a nuovo/a Laura, Beatrice, Collalto, Tomaso Cavaliere etc., e Penna, se si vuole intendere il senso della sua poesia, deve essere posto all'interno della grande tradizione amorosa cominciando dagli stilnovisti, attraverso Petrarca, Michelangelo, e le poetesse del Cinquecento. Il piacere dell'osservare il fanciullo che piscia deve dunque essere inserito in una più generale poetica che ha a che fare col piacere dello sguardo proibito, il controllo del guardare non visti esercitato dal *voyeur*. Il bambino colto nell'attimo dell'atto fisiologico rappresenta il fanciullo nella

⁴ Roland Barth, *Image-Music-Text*, p. 124. Tralascio, per evitare che la premessa si allunghi a dismisura, le nuove problematiche introdotte dalla critica femminista sull'argomento.

⁵ Jacques Lacan, "Lo stadio dello specchio", *Scritti*, pp. 87-94.

sua essenza piú profonda: è innocente, istintuale e, soprattutto, indifeso. È allo sbaraglio di fronte agli occhi dell'osservatore:

Cimitero nell'est. Un sole insiste
inutilmente sulla nuvolaglia.
Un ragazzo si stacca dalla mamma
e piscia verso il coro dei soldati
su i campi desolati lieto e triste.⁶

Lo spazio lugubre e sterile del cimitero (sottolineato da "inutilmente") diventa improvvisamente ed epifanicamente un luogo privilegiato grazie all'atto fisiologico del bambino. Come certi animali che marcano il territorio con gli escrementi, così il bambino marca il suo spazio che diventa all'occhio dell'osservatore uno spazio di piacere erotico, come vedremo nella nostra analisi alla fine di questo saggio.

Ma c'è molto di piú: lo sguardo *gay* di Penna è uno sguardo di possessione, di assoggettamento messo in atto in un rapporto che voglio chiamare di dominazione/sottomissione:

Dominare un fanciullo, ed ascoltare
la propria voce crescere nel canto.

La buia sera nasconde e riunisce.
Assai lontano già dorme il fanciullo.

Dominare un fanciullo, ed ascoltare
la propria voce crescere nel canto.⁷

In questi versi si fa evidente il rapporto diretto tra il fanciullo come oggetto di desiderio e l'io poetico come soggetto di dominazione. L'atto di dominio è equiparato alla poesia stessa: nel loro farsi, il momento erotico e la creazione poetica ("voce", "canto"), diventano azioni simultanee che vivono e si nutrono vicendevolmente. E quell'ultima coppia di versi, che riprende parola per parola la prima, è come un'accento, un'enfasi che crea un senso di circolarità a riprodurre figurativamente sulla pagina bianca lo stesso tipo di inevitabile connubio che lega il fanciullo e la poesia. "Sempre fanciulli nelle mie poesie", scrive Penna, conscio di essere uno scrittore

⁶ Sandro Penna, *Poesie*, p. 82.

⁷ *Ibidem*, p. 101.

monotematico.⁸ Ma sarà proprio in questa limitazione che troviamo tutta la forza del poeta, perché la sua ossessione è anche la piú sincera e forte ispirazione.

Lo spazio omoerotico

In *Dalla parte di Swan*, Marcel si chiude spesso nel suo *petit cabinet* che odora di iris a scrivere e a masturbarsi.⁹ Sedgwick individua in questo famoso brano della *Recherche* uno degli esempi piú evidenti del concetto di *closet*: uno spazio chiuso, fisicamente e metaforicamente, allo sguardo degli altri, in cui l'autore, non visto, è libero di esprimersi, di essere "se stesso".¹⁰ In questa che può essere percepita come un'esclusione, e quindi un'atto di resa, sta invece, secondo l'autrice, un momento di profonda liberazione interiore e di presa di coscienza.

Vorrei, nel mio tentativo di definire uno spazio omoerotico all'interno della poesia di Penna, cominciare anch'io dal luogo privatissimo della cameretta, confrontandolo con quello proustiano, per poi muovermi verso l'identificazione degli altri spazi, quelli urbani, su cui focalizzerò la mia attenzione. Ecco allora il "petit cabinet" penniano:

Fanciullo tutte queste tue bellezze
in questa cameretta mia borghese
fra la città severa che non sa
niente di tutte queste tue bellezze.¹¹

Nei quattro endecasillabi notiamo già le prime differenze: se Marcel cercava uno spazio di solitudine, la camera di Penna vive ed esiste grazie alla presenza del fanciullo, e alla segretezza che questa concede di fronte alla "città severa", quella che è pronta a giudicare e a condannare. Lo spazio privato diventa spazio erotizzato irradiato dalle "bellezze" del fanciullo. L'inversione dell'aggettivo possessivo accentua l'idea di separazione che la camera concede all'osservatore: il ragazzo è tutto per lui, non per altri: ed è proprio lo sguardo dell'io poetico che gode delle forme del fanciullo a trasformare lo spazio neutro in spazio privilegiato.

⁸ *Ibidem*, p. 305.

⁹ Marcel Proust, *Dalla parte di Swan*, p. 97.

¹⁰ E. K. Sedgwick, *op. cit.*, p. 213-51.

¹¹ S. Penna, *op. cit.*, p. 238.

La dicotomia città/campagna è uno dei temi più evidenti della poesia di Penna: ma questa tensione non è risolta nella classica visione del mondo cittadino come luogo del lavoro, il *negotium*, o della perdizione, contrapposto alla pace e tranquillità dell'*otium* bucolico. Queste coordinate sono completamente sovvertite dal poeta, e il loro stato cambia a seconda della situazione emotiva. Il mare per esempio, le spiagge, diventano spesso il luogo del desiderio per eccellenza, con "le pelli bianche, rosse, nere" dei giovani in costume da bagno.¹² Il paesaggio marino, pur non perdendo i suoi colori e la sua luce, si piega alle esigenze voyeristiche del poeta, che è il vero catalizzatore di ogni sensazione.¹³

Amavo ogni cosa del mondo. E non avevo
che il mio bianco taccuino sotto il sole.¹⁴

Penna, con il suo piccolo quaderno di appunti, gira, si muove, e registra come il giovane Stephen di *Portrait of an Artist as a Young Man*, le piccole epifanie di ogni giorno. Ma per Penna, a differenza del più ascetico Dedalus, il momento "dell'intermittenza del cuore" che fa nascere la poesia è sempre legato ad un momento erotico o erotizzato.

La città ha però inevitabilmente più spazio nei versi del poeta. Pur non concedendo la stessa *privacy* della camera, o le stesse visibili nudità del mare, la città offre occasioni e luoghi speciali. Diventa interessante investigare in che modo gli spazi pubblici, sessualmente/sensualmente neutri del paesaggio urbano diventano erotici sotto lo sguardo del poeta. La città è il teatro della passione erotica, è il luogo del desiderio.

L'aria di primavera
invade la città.
Ai fanciulli la sera
cresce un poco l'età.¹⁵

In questi brevi versi dal tono epigrammatico è racchiusa tutta la poetica di Penna. Il parallelismo tra le due parti della poesia mira

¹² S. Penna, *Un po' di febbre*, p. 47.

¹³ Come ad esempio in questi versi: "Sole senz'ombra sui virili corpi / abbandonati. Tace ogni virtù. //Lenta l'anima affonda -con il mare- / entro un lucente sonno. D'improvviso / balzano -giovani isolotti- i sensi." S. Penna, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ *Ibidem*, p. 151.

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

a stabilire una diretta connessione tra la primavera e la sessualità, cosicché la prima diventa la primavera del poeta, e la seconda la sessualità della città. La nuova aria che invade lo spazio urbano è metaforicamente il nuovo sguardo del poeta che la percepisce come spazio erotico. Potremmo dire che gli ultimi due versi ripetono lo stesso concetto dei primi due, ne sono la glossa, la parafrasi. Come in altri esempi ("Fierissima e gentile a Roma ride / ride e scintilla la virilità,"¹⁶) la città diventa uno spazio potenzialmente erotico, uno spazio di possibilità.

La poesia di Penna straborda di luoghi cittadini, visitati, raccontati, vissuti: taverne, osterie, stazioni, cimiteri, uffici, officine, o magari semplicemente strade appartate lontane dagli sguardi non desiderati. Penna *voyeur/flâneur* vaga per la città alla ricerca dell'epifania erotica, pronto a raccogliere frammenti di realtà nascosta e non visibile che attraverso i suoi occhi si trasformano in poesia.

Lo spazio urbano

Benjamin così definisce la suggestione del *flâneur*:

Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. Ad ogni passo l'andatura acquista una forza crescente; la seduzione dei negozi, dei *bistros*, delle donne sorridenti diminuisce sempre più e sempre più irresistibile si fa invece il magnetismo del prossimo angolo di strada, di una macchia lontana di foglie, del nome di una strada.¹⁷

Anche Penna, come il *flâneur* benjaminiano, dimentica la realtà esterna: ma il "magnetismo" che lo attrae non è quello del "prossimo angolo di strada," ma di quello che ci si può nascondere. È il magnetismo della possibilità erotica, che nel suo solo vago profilarsi accende la poesia.

Nella mia analisi dello spazio urbano mi voglio avvalere di una divisione, che, se forse surrettizia e artificiosa, mi permette di tracciare qualche prima schematica linea di riferimento su cui costruire la cartografia dello spazio penniano. I primi li chiamo *spazi preclusi*: intendo con questo termine tutti quei luoghi cittadini appartati, lontani da sguardi indesiderati, in cui il *voyeur* può esercitare indisturbato e sicuro il suo diritto di sguardo. I secondi, *spazi privilegia-*

¹⁶ *Ibidem*, p. 353.

¹⁷ Walter Benjamin, *Purigi, capitale del XIX secolo*, p. 560.

ti: intendo con questo termine i luoghi prettamente maschili dove gli uomini hanno il privilegio dell'accesso e, soprattutto, il privilegio della conoscenza: sono questi gli orinatori, le palestre, e le camere, private o d'albergo, in cui l'Altro, la donna, non ha accesso.¹⁸

Tra le molte composizioni che si prestano ad un'analisi degli spazi del primo tipo, gli spazi preclusi, ho cercato di scegliere quelli che mi sembrano piú rappresentativi. Per esempio, il cinema:

Trovato ho il mio angioletto
fra una losca platea.
Fumava un sigaretto
e gli occhi lustri avea.¹⁹

In un dialogo con il poeta, Cesare Garboli ricorda come questi si indispettisse quando sentiva citare questa poesia con "in una losca platea" anziché "fra una losca platea".²⁰ E si capisce che non erano solo bizzze da primadonna: l'idea del cercare è direttamente connessa a quella di *cruising*, al *flâneur* omosessuale che si aggira fra la platea, magari solo con gli occhi, alla ricerca, fra i molti volti, di uno speciale. La preposizione "fra" accentua l'idea di selezione e scelta che va perduta nel troppo generico "in". Quando finalmente trova il suo angioletto, non sembra affatto stupito di vederlo, poco celestialmente, fumare. L'erotismo della scena è aumentato anzi da alcuni vividi particolari: il termine "sigaretto" gioca sulla mascolinizzazione e allo stesso tempo sul diminutivo che il termine porta con sé, e si addice perfettamente al giovane non ancora uomo, non a caso in posizione di rima con "angioletto", immaginato giovane e indifeso. Il dizionario spiega, tra i vari altri significati, che "lustro" è aggettivo usato "in conseguenza di un'alterazione emotiva o febbrile". L'angioletto è descritto allora con lo stesso tipo di febbre che Penna associa al processo creativo. Nella raccolta di prose poetiche intitolata, appunto, *Un po' di febbre*, la creazione poetica, il desiderio erotico e lo stato febbricitante sono le metafore portanti di tutta l'opera, in cui l'uno si interseca con l'altro, creando una dimensione in cui malattia-eros-poesia risultano essere un connubio imprescindibile. Come ha spiegato Garboli,

¹⁸ Ma come sono poche le donne nella poesia di Penna! E nessuna è mai rappresentata nel suo aspetto femminile, ma sempre in quello materno. Spesso è anzi un ostacolo tra sé e l'angioletto. Questo tema delle figure femminili meriterebbe però, per la sua interessante complessità, una trattazione a parte, che prescinderebbe dal presente studio.

¹⁹ S. Penna, *op. cit.*, p. 50.

²⁰ Cesare Garboli, *Penna papers*, p. 24.

la poesia di Penna si situa agli antipodi della salute, sia fisica sia morale; trovando in questa propensione a manifestarsi malata e febbricitante, e a vivere di medicine e di droghe, molte attenuanti in un valore non meno tradizionale della salute, e, nella sua fatalità, non meno retorico: l'amore.²¹

L'angioletto di Penna diventa "lustro", malato, febbricitante (per riprendere il vocabolario di Garboli), sotto lo sguardo erotico del poeta, che proietta il suo stato su quello dell'oggetto di desiderio. Molto simile nel suo sviluppo metaforico, un'altra poesia sul/nel cinema:

La sala buia, anche se timidezza
ti lega, è un paradiso
ai tuoi sensi, fanciullo.
Per quelle danze assurde,
fra quelle falsissime luci
la tua vergine lussuria adesso canta.²²

Nell'ossimoro "verGINE lussuria" Penna esprime in conclusione di composizione le tensioni che si sono sviluppate nel corso della composizione: "timidezza" vs. "lega", "paradiso" vs. "sensi"; i due campi semantici, quello dell'innocenza e quello della sensualità, giocano un tiro alla fune che si accentua, e non si risolve, nel verso finale. Nella "sala buia" l'ossimoro ("verGINE lussuria"), che è la figura fondamentale della poesia di Penna, può andare irrisolto, e confermare con quel "canta" dell'ultimo verso, l'idea che il desiderio erotico non è solo ispirazione della poesia, ma la poesia stessa.

Un altro luogo interessante per seguire i movimenti del poeta con il suo "taccuino" sono le taverne e le osterie, come in queste due composizioni che vorrei esaminare in parallelo:

Le nere scale della mia taverna
tu discendi tutto intriso di vento.
I bei capelli caduti tu hai
sugli occhi vivi in un mio firmamento
remoto.

Nella fumosa taverna
ora è l'odore del porto e del vento.
Libero vento che modella i corpi
e muove il passo ai bianchi marinai.²³

²¹ *Ibidem*, p. 9.

²² S. Penna, *op. cit.*, p. 327.

²³ *Ibidem*, p. 26.

Se appare il mio ragazzo all'osteria
uomini a lui sorridono sorpresi
da una luce. Ma torna la partita
subito dopo. Incerto e solo resta
fra le sue grosse mani il mio fanciullo.²⁴

Confrontando i primi versi vediamo come, all'apparire del ragazzo sulla porta, l'io poetico cerchi di impossessarsene, anche se in due modi diversi. Il "mio ragazzo" nell'una, "la mia taverna", nell'altra, l'oggetto di desiderio e il luogo si confondono nella pulsione erotica. Il ragazzo è descritto nella sua maldestra innocenza: le "mani grosse", i "capelli caduti": ma è il suo arrivo che cambia il piccolo quadretto di vita realistica, con i giocatori che smettono per un attimo la loro attività, oppure l'odore di vento che il marinaretto (nella prima poesia) si porta dietro. Tutti i sensi sono coinvolti, dalla vista, all'udito all'olfatto. Il paesaggio neutro, cupo e monotono (la "fumosa osteria", la "partita") si è trasformato ancora una volta in uno spazio di epifania erotica, un'altra pagina del taccuino.

Vi sono altri spazi "preclusi" che si illuminano sotto l'occhio investigatore del poeta: le strade, le officine,²⁵ il tram e il treno (ma quanti treni nella poesia di Penna!), i giardini pubblici.

Ma vorrei ora concludere esaminando due degli esempi di quei luoghi che ho voluto chiamare "spazi privilegiati". Dopo il cimitero, di cui ho discusso in precedenza, con il bambino che piscia, torna qui una descrizione apparentemente simile. Luogo maschile per eccellenza, ecco il bagno pubblico di una stazione:

Nel fresco orinatoio alla stazione
sono disceso dalla collina ardente.
Sulla mia pelle polvere e sudore
m'inebbriano. Negli occhi ancora canta
il sole. Anima e corpo ora abbandonano
fra la lucida bianca porcellana.²⁶

Che cosa sta facendo il protagonista di questi versi "fra la lucida bianca porcellana?" L'atto fisiologico e l'atto erotico sembrano confondersi nella possibile ambivalenza di questi perfetti endecasillabi. All'interno di questo spazio "privilegiato" il poeta si abbandona:

²⁴ *Ibidem*, p. 96.

²⁵ Si veda: "La mano casta e odorosa di ferro / baciavo... E poi dall'officina un grido / lungo veniva a rapirmi la mano. (S. Penna, *op. cit.* p. 70.)

²⁶ *Ibidem*, p. 63.

mancano le tensioni, gli ossimori, le antitesi che sono in genere il cardine della poesia penniana, e quello che resta è la gioia di se stessi. L'odore della pelle che inebria, anima e corpo abbandonati: l'autoerotismo, attuale o implicito, ci riporta all'inizio del nostro discorso, alla cameretta che profuma di iris di Marcel. Il "paesaggio" di Penna, molto più moderno e novecentesco dell'affettato Proust, è però simile nella ricerca di uno spazio, erotico e personale, e nell'affermazione attraverso i suoi versi della propria identità.

Ancora un luogo maschile nell'ultima poesia di cui mi voglio occupare, e che per maggior precisione analizzo a frammenti:

Se son malato vago tra la folla
del sobborgo. Ma l'umido grigiore
invernale mi rende triste e solo.

La malattia del primo verso è la febbre erotico-poetica che abbiamo già definito, è lo stato d'ispirazione febbricitante in cui il poeta guarda e scrive. Ma "la folla", con il suo indistinto "grigiore", è nemica del poeta, perché lo priva della possibilità dell'incontro erotico.

Ma ecco che improvviso arriva il momento epifanico:

A soffi sale sulla via un afrore
caldo da una palestra sotterranea
ove giovani e nude belve assalgono
nemici immaginari, in basso a scatti
soffiando.

La monotonia si è rotta grazie a questo odore bestiale che stimola il poeta. È la palestra sotterranea, immaginiamo dalla descrizione che si tratti di pugili, spazio privato e maschile, in cui vive questo paradiso di carne fatto di "giovani e nude belve": il gesto atletico diventa nella descrizione un gesto erotico ("soffiando"), che il poeta osserva dall'alto (interpretando quel "in basso" come la posizione in cui l'occhio-telecamera del poeta osserva e registra), da cui è fisicamente escluso ma di cui è visivamente partecipe.

Come è chiaro dagli ultimi versi:

Un vecchio mendicante guarda,
con me, la scena senza nostalgie.²⁷

Perché "senza nostalgie?" Perché la poesia di Penna è fatta, come quella del vecchio mendicante, di sguardi imposti sul mondo ester-

²⁷ *Ibidem*, p. 19.

no, e non di partecipazione. Il *flâneur/voyeur* gode dell'accesso a questi spazi privilegiati perché gli garantiscono il controllo dello sguardo, in quel paradigma di dominazione/sottomissione che credo sia il cuore, febricitante, della poesia di Penna.

Bibliografia

- BARTH, Roland, *Image-Music-Text*. New York, Hill and Wang, 1977.
 BENJAMIN, Walter, *Parigi, capitale del XIX secolo*. Torino, Einaudi, 1986.
 DI FONZO, Giulio, *Sandro Penna*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.
 GARBOLI, Cesare, *Penna Papers*. Milano, Garzanti, 1984.
 GREENBERG, David, *The Construction of Homosexuality*. Chicago, University of Chicago Press, 1988.
 LACAN, Jacques, "Lo stadio dello specchio", *Scritti*. Torino, Einaudi, 1974, pp. 87-94.
 PENNA, Sandro, *Un po' di febbre*. Milano, Garzanti, 1973.
 PENNA, Sandro, *Poesie*. Milano, Garzanti, 1989.
 PROUST, Marcel, *Dalla parte di Swan*, trad. Maria Teresa Nessi Somaini. Milano, Rizzoli, 1997.
 SEDGWICK, Eve K., *Epistemology of the Closet*. London, Penguin, 1994 (1990).
 VIGILANTE, Magda, "Il mito del fanciullo e la poesia di Sandro Penna", *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 91, 1987, pp. 469-485.

La poesía de Penna. Una interpretación desde el existencialismo heideggeriano

José Luis BERNAL

Universidad Nacional Autónoma de México

En este trabajo examinaré vida y poesía de Sandro Penna a la luz de algunos conceptos del pensamiento existencialista expresado en *El ser y el tiempo*, de Martin Heidegger, el más importante filósofo del siglo xx, a quien se debe un demoledor ataque a la metafísica. Mediante este enfoque tratamos de presentar una visión totalizadora y equilibrada sobre la persona y la obra poética, más allá de prejuicios y de mediatizaciones o embozamientos de su ser.

Sandro Penna, una de las voces poéticas más sobresalientes del siglo xx, es un ejemplo de *autenticidad* hondamente *deseada* en su vida y en su obra. Nació en Perugia en 1906 y murió en Roma en 1977. Vivió una época en la que, literariamente hablando, se apreciaba poesía como la de D'Annunzio y Pascoli, aunque ya tenían una presencia que sería relevante, por sus posiciones antidannunzianas y por su impulso renovador, los poetas crepusculares, la alharaca futurista, el movimiento de la *Voce* y, desde la Primera Guerra hasta después de los '50, el hermetismo y sus diversas ramificaciones.

Penna no realizó estudios formales. Sólo obtuvo un diploma en contaduría, casi a su pesar. Su padre era comerciante y su madre vivía de administrar su dote. Ambos se separaron, después de prolongadas desavenencias, y Penna decidió vivir por su propia cuenta, buscando empleos esporádicos, hasta que en 1929 se mudó de manera definitiva a Roma, donde vivió con su madre y una hermana. En ese entonces comenzó su amistad con Umberto Saba, y entró a formar parte del círculo de la revista *Solaria*. No fue sino en 1939, a sus 33 años, cuando pudo publicar su primer poemario. En los últimos decenios de su vida se dedicó a comerciar con cuadros. Antes había sido, entre muchos otros empleos, encargado de librería, y vendedor de libros y artículos de contrabando, en los últimos años de la Segunda Guerra.¹

¹ Para la biografía del poeta me valgo de los datos obtenidos y refundidos libremente que pueden encontrarse en Giacinto Spagnoletti. *Storia della letteratura*

Fue un poeta *sui generis*, que defendió a capa y espada su libertad e independencia. No se adhirió al hermetismo; fue un poeta culto y refinado en quien es fácil descubrir influencias, que van de Dante, Petrarca y Leopardi, hasta los románticos ingleses y los simbolistas franceses (en especial Verlaine), sin olvidar la perfección formal y el apego a los ambientes realistas que tomó de Saba. Participó en revistas de primer nivel como *Letteratura*, *Il Frontespizio*, *Corrente*. Pero no quiso ser académico, ni poeta bilingüe o traductor, como sus grandes contemporáneos Ungaretti, Svevo, Quasimodo, Pavese, Montale y Luzi. Tampoco quiso ser crítico literario, como lo fueron otros poetas del siglo,² ni intelectual de izquierda, a lo Pasolini, a lo Franco Fortini, a lo Saba, pese a que vivió dos fases muy duras de la historia italiana: la dictadura fascista y la Italia demócrata-cristiana, ambas sordas y refractarias ante un arte como el suyo. Sumido en la pobreza, en la que a veces fueron los amigos quienes lo ayudaron a sobrevivir, murió a los 71 años, auténtico en su soledad.

Todos están de acuerdo en el intrínseco valor de la obra de Penna, tanto la escrita en verso como la escrita en prosa.³ Pero encuadrarla ha sido una empresa difícil, así como resulta complicado valorar a un artista que hiere nuestro punto de vista de término medio. La personalidad del autor, que fue proclive a cultivar su propia leyenda, la obsesiva temática homosexual, derivada necesaria y no veleidosamente, de su condición personal, la preponderancia en su tiempo de un gusto y una estética herméticos, que por algunos críticos a partir de Luciano Anceschi fue considerado el único gusto *novecentesco*,⁴ los prejuicios morales existentes en su época y en

italiana del Novecento, pp. 494-500. También es útil el capítulo "Sandro Penna" de Gaetano Mariani, en *Orientamenti culturali. Letteratura italiana*, pp. 479 a 493.

² A lo largo del *Novecento* o siglo xx, se da la siguiente constante en la lírica: los mayores poetas son también excelentes críticos. Ejemplo máximo, Eugenio Montale.

³ Su primera obra fue *Poesie*, Firenze, Parenti, 1939; luego vinieron los *Appunti*, Milano, Garzanti, 1957, *Croce e delizia*, Milano, Longanesi, 1958; *L'Ombra e la luce*, Milano, Scheiwiller, 1975, *Stranezze*, Milano, Garzanti, 1974-1976 con postfacio de Cesare Garboli; e *Il viaggiatore insonne*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1977, con notas introductorias de Natalia Ginzburg y Giuseppe Raboni. En prosa escribió los cuentos contenidos en *Un po' di febbre*, Milano, Garzanti, 1973, y *Arrivo al mare*, Roma, de Luca, 1955. Vid. Pier Vincenzo Mengaldo ed., *Poeti italiani del Novecento*, pp. 733-734.

⁴ Después del texto antológico *Lirici nuovi*, de Luciano Anceschi, publicado en 1943, otros críticos como Giuseppe Contini y Edoardo Sanguineti, de tendencia hermética, utilizaron la denominación *lirici nuovi* (que se refería sobre todo a los herméticos) en sentido absoluto. Cf. Romano Lupérini, *Il Novecento. Apparati ideologici*, tomo II, p. 642.

todas las épocas, son algunas de las razones de dicha dificultad de encuadre.

No obstante, Penna es un poeta cuya vida y obra pueden enfocarse desde una óptica heideggeriana. Mediante ella, quizá sea posible integrar las diferentes opiniones que se han emitido sobre él. Hay que considerar que, desde el pensamiento de Heidegger, un hombre no está nunca terminado mientras no muera. Penna, fallecido en 1977, ahora puede ser estudiado como un ser total, ya realizado. Porque a lo largo de su vida no hubo un solo día en que no se estuviera construyendo, de manera completamente voluntaria, en torno al ideal de vida que constituyó su *axis mundi*. Me refiero a la "croce e delizia" del amor homoerótico, y lo digo con el *oxymoron* de ascendencia verdiana⁵ con que tituló uno de sus poemarios. A esa variante del amor destinó todas sus energías humanas, todos los incendios de su sensualidad y fantasía. Sin embargo, ser auténtico tiene siempre un alto precio. Todo indica que la interioridad del poeta, en el fondo, se debatía entre dudas morales y el dolor del rechazo social. Es sintomático que, aparte de *Croce e delizia*, título donde resalta una tensión masoquista, una dicotomía no sólo lingüística, sino existencial, otro de sus títulos sea precisamente *L'ombra e la luce*, antítesis menos fuerte, pero no menos significativa de su situación interna.

El ser-ahí de Penna es un hombre que nunca comprendió el porqué de su interioridad. Dice de sí en una entrevista en 1960: "In quanto alla mia vita, ai miei mestieri per vivere, dirò che è difficile parlare in poche parole della prima (se si intende quella interiore, in me cosí strana da non poter ancor oggi decifrarne i moti cosí misteriosi, anacronistici e, veramente... indifesi)".⁶ El término *indifesi*, "indefensos", aplicado a sus impulsos homosexuales, es clave para que comprendamos junto a lo valioso de su obra la magnitud de su dolor. Su ser-ahí, que es al mismo tiempo un ser-en-el-mundo, y un ser con los demás, es un ser escindido. Porque la total indefensión interna frente a sus preferencias sexuales y dadas, como diría Heidegger, "por arrojó", lo constriñe, en un mundo de *habladurías* sobre lo que debe ser la moral y la concepción "normal" de las relaciones sentimentales, a vivir su drama en un constante conflicto, y entre los dos polos de la dicha por el placer obtenido, siempre que

⁵ La expresión, que se refiere al amor, la pronuncia Violetta Valéry en el primer acto de *La traviata*.

⁶ Cf. Gaetano Mariani, "Sandro Penna", *Orientamenti culturali. Letteratura italiana*, tomo I, p. 479.

lo obtenía, y la cicuta del desamor, la marginación y los remordimientos. Amén de la horrible angustia del deseo cuando no puede ser satisfecho.

De cuán tremendo fue ese dolor por arrojo, dejó este testimonio de sus años infantiles, que reproduzco entero, por su belleza y transparencia de contenidos:

Mi avevano lasciato solo
nella campagna, sotto
la pioggia fina, solo.
Mi guardavano muti
meravigliati
i nudi pioppi: soffrivano
della mia pena: pena
di non saper chiaramente...

E la terra bagnata
e i neri altissimi monti
tacevano vinti. Sembrava
che un dio cattivo
avesse con un sol gesto
tutto pietrificato.

E la pioggia lavava quelle pietre.⁷

Además del verso clave: “di non saper chiaramente” que expresa la desazón infantil del poeta, quien ya percibía su extrañeza respecto de los demás niños o adolescentes, cabe comentar la maravilla y el sufrimiento de los “nudi pioppi”, los desnudos álamos, quienes sufren su pena. Porque en él la naturaleza, o la vida urbana (idealizaciones del mundo), son el marco referencial de sus amores. También es importante notar cómo Penna percibía su destino como la acción incomprensible de un “dio cattivo”. Esta expresión es congruente con la otra, “i moti così misteriosi” de la entrevista antes citada. Se deduce un numinoso presentimiento de tragedia en ese pasado devenido poema y precognición de su existencia. Penna lo señala con la imagen de la tierra y los montes que callaban, “vinti”, derrotados.

También fue su ser-en-el-mundo un ser de penas. Quizá un ser dionisiaco, ingenuo, que actuaba como si éste no fuera el mundo real, con sus normas, reglas, obligaciones, mecanismos de coacción

⁷ Poema sin título, como es frecuente en Sandro Penna. Es el segundo del primer libro *Poesie* (1927-1938) y ahora puede leerse en Sandro Penna, *Poesie*, a cura di Cesare Garboli, p. 4.

y represivos, con sus Iglesias y sus Poderes Instituidos, como si pudiera vivir instalado perennemente “más allá del bien y el mal”, para decirlo con las palabras que dan título a una obra fundamental de Friedrich Nietzsche, quien fuera uno de los antecesores más destacados en la búsqueda ontológica antes de Heidegger y Sartre. Pero el mundo, creado por los hombres, hombres adultos, llenos de historia y de moral, y solamente mundo ¿cómo podía llenar las expectativas del poeta? En otras palabras, su mundo fue el del machismo exaltado del fascismo, que premiaba una virilidad y un hembrismo consistentes en hacer hijos para que engrosaran prontamente las filas de los camisas negras.⁸

Pasada la pesadilla fascista, su mundo fue también el de una Democracia Cristiana italiana que se echó en brazos del capital norteamericano, tras el Plan Marshall, el de una Europa que vivió los horrores de la Guerra fría y muchas otras cosas dignas de no vivirse por un alma sencilla, sólo atenta a su yo interior. Como quiera que sea, Penna quiso ser y fue, también por arrojo, poeta. Nada más. Y en ello fue congruente hasta donde pudo. De allí que nunca encontremos en su obra alusiones a la política ni a la historia, aunque sí encontramos el término “peccato”, que nos remite a la moral judeocristiana, y sí en cambio descubrimos constantemente, tanto en los textos como en los hechos registrados de su biografía, una elección de vida tenazmente vivida hasta el final, y presente, verso a verso, en el conjunto extra-ordinario de su obra.

El ser-poeta de Penna se advierte a primera vista. Es poeta por los dos requisitos *sine qua non* que los adornan: estar dotado de riqueza interior (fantasía creadora, emociones, afectos muy intensos) y saber expresar todo ello mediante un uso magistral y totalmente personal de la lengua, de modo que la expresión parezca casi un juego, el resultado de una magia verbal cuyo secreto e intimidad sólo el poeta conoce. Nos pasman sus versos, como el rutilante y famoso *pantum*.⁹

⁸ La marginación y exclusión de la vida de la que eran víctimas los homosexuales y las mujeres por parte del régimen, con sus peroratas machistas y belicosas, es un tema que se puede observar en la célebre película *Una giornata particolare*, por ejemplo.

⁹ El *pantum* es una forma de la poesía indonesia con las características aquí descritas: cuatro versos en los que el primer par presenta una situación externa y los otros una situación interna. Pier Vincenzo Mengaldo y otros críticos han notado el parentesco de este poema de Penna con el *pantum* y con otras formas breves y populares de la poesía lírica, entre las cuales está el idilio alejandrino, con el que el poeta comparte el tema del homoerotismo.

Il mare è tutto azzurro.
 Il mare è tutto calmo.
 Nel cuore è quasi un urlo
 di gioia. E tutto è calmo.¹⁰

En cuatro versos el poeta expresa de manera fulmínea una situación externa (en el primer par de versos), y una situación interna (en el segundo, mediante una analogía); y hay otras combinaciones versales, en donde, por ejemplo, el deseado Paraíso está lo más lejos posible del poeta: en la cercanía negada de los ojos cubiertos por los cabellos del muchacho: "I bei capelli caduti tu hai / sugli occhi vivi in un mio firmamento / remoto".¹¹ Perfecta es aquí la metáfora, con su término "estrellas" incorporado en los ojos vivos del amado.

Otro valor de su poesía consiste en el constante tránsito del dolor a la alegría, con gran naturalidad, sólo mediante un "ma". Después de todo, en la vida real del mundo las cosas son así. Tal es el caso de los siguientes preciosos y modernos endecasílabos:

La vita... è ricordarsi di un risveglio
 triste in un treno all'alba: aver veduto
 fuori la luce incerta: aver sentito
 nel corpo rotto la malinconia
 vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
 improvvisa è piú dolce: a me vicino
 un marinaio giovane: l'azzurro
 e il bianco della sua divisa, e fuori
 un mare tutto fresco di colore.¹²

Así, la vida, el ser-en-el-mundo del poeta, fue una continua alternancia, una *vicenda* de felicidad y dolor, con muchos momentos en que el dolor le fue feliz, tanto como le fue pesados la felicidad. ¿No es esto, acaso, el amor? ¿No en esto, precisamente, consiste la vivencia del deseo?¹³ Por ello, en el texto anterior la vida queda caracterizada, en la primera estrofa, por tres construcciones de infinito, como si Penna quisiera impersonalizar, o eternizar, aquello que sencillamente es: el deseo, su deseo, del que se libera en la segun-

¹⁰ S. Penna, *op. cit.* p. 12.

¹¹ Ver texto completo *infra*, y nota 19.

¹² S. Penna, *op. cit.* p. 13.

¹³ Para un estudio del deseo, remito a Jean Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, trad. de Juan Valmar, Tercera Parte, Cap. III, "Las relaciones concretas con el Próximo", p. 404 y ss.

da estrofa, donde el joven marinero con su uniforme azul y blanco constituye su felicidad, expresada por imágenes relacionadas con la naturaleza: en la primera estrofa una prosopopeya, "la malinconia vergine e aspra dell'aria pungente", en la que el aire mismo deviene melancólico y punzante en su virginidad; mientras en la segunda estrofa tenemos una perfecta sinestesia: "un mare tutto fresco di colore". Ambos recursos, prosopopeya y sinestesia, producen el efecto de un verdadero descarrilamiento de los sentidos, en concordancia con la poética simbolista,¹⁴ no ignorada por los herméticos, ni por Penna, un poeta de amor, ("Poeta esclusivo d'amore" / m' hanno chiamato", afirma en otro texto),¹⁵ o sea del sentimiento que es la mayor fuente de sinestesias entre los habitantes del mundo.

Notables son en los versos anteriores una reminiscencia de la poética de la evocación, de la *rimembranza*, aprendida en Leopardi, y la insistente congruencia con que en éste y en todos sus textos, el centro de su búsqueda está en los otros, en los muchachos, los "marmocchi", los "marinai", los "ciclisti", como en estos versos, cuyo espacio urbano es una plaza veneciana y que contienen un gracioso símil establecido entre el vuelo de las palomas y el "vuelo" terrestre del ciclista:

La veneta piazzetta,
 antica e mesta, accoglie
 odor di mare. E voli
 di colombi. Ma resta
 nella memoria —e incanta
 di sé la luce— il volo
 del giovane ciclista
 volto all'amico: un soffio
 melodico. "Vai solo?"¹⁶

Éste es su ser-con-los otros. Una forma del ser-ahí, en la que Penna cometió un exceso: depositarse totalmente en sus amores, hacer de ellos y del placer que le brindaban su todo. Pues por el

¹⁴ Es en particular de Rimbaud la poética del descarrilamiento de los sentidos.

¹⁵ Del libro *Stranezze*, [1957-1976], actualmente en la edición de Penna al cuidado de C. Garboli, p. 344. El poema entero reza: "Poeta esclusivo d'amore" / m' hanno chiamato. E forse era vero. / Ma il vento qui sull'erba ed i rumori / della città lontana / non sono anch'essi amore? / Sotto nuvole calde / non sono ancora i suoni / di un amore che arde / e più non si allontana?" Aquí la pasión de amor del poeta se hace extensiva hacia la realidad total que lo rodea, en una especie de franciscanismo inocente y conmovido.

¹⁶ S. Penna, *op. cit.* p. 58. Este poema también formaba parte del primer libro del poeta.

existencialismo sabemos que nadie puede ser para nosotros nuestro ser, sino sólo un otro-objeto, irremediamente, a riesgo de que perdiéramos nuestra esencia de sujetos. En su depositarse en los otros exclusivamente homosexual, salvo las pocas amistades cultivadas, Penna perdió mucho de lo que llama Heidegger su “poder *ser-se*”, muchas de sus posibilidades, o como diría Sartre, de sus “posibles”. Encallecido en su condición, infringió a voluntad los posibles “proyectos humanos”—el término es sartreano— de sus *fanciulli*, desviándolos de sus propias perspectivas compatibles con la moral judeo-cristiana que muchas veces ha podido ser considerada rígida y cuestionable, pero de la que hay que reconocer que ha sido la Moral de Occidente;¹⁷ y fracturó las jóvenes libertades, en quién sabe cuántos casos aún muy en ciernes, de sus amados; e infringió leyes también civiles, que forman sin remedio parte del mundo.¹⁸ Penna perdió en su actitud frente a los otros, posibles amigos, juicios críticos más favorables, mejores oportunidades de vida y desarrollo social. Pero, si seguimos en el enfoque existencialista de Heidegger, debemos reconocer que lo que más perdió Penna fue su propio ser.

Pero ¡qué poeta es! Importa notar que sus momentos eróticos son siempre un acorde musical, un acuerdo entre dos versos rima-dos, que Penna usa de preferencia. En el *pantum* son interesantes las asonancias *azzurro-urlo*, porque la líquida *l* suaviza la fonética de un texto muy breve en el que tenemos la consonancia absoluta (dos palabras iguales) de los versos 2 y 4. Mientras en “La vita è ricordarsi...”, el principio iterativo, constante en el poeta, es expresado por anáforas y aliteraciones: *aver veduto, aver sentito, ricordarsi, risveglio triste, treno, corpo rotto*.

En el terreno de los símbolos, el mar es una presencia recurrente en Penna. A veces aparece de manera indirecta. Por ejemplo, cuando los marineros, presentados como verdaderas epifanías, e irradian-

¹⁷ Al menos hasta Nietzsche, aprovechado por Heidegger para demoler el edificio de la metafísica occidental, que seguía viva aún en Kant y Hegel.

¹⁸ El tema de la libertad es clave para el existencialismo. Sartre lo aborda en varios puntos de su obra, en particular en la Cuarta parte de *El ser y la nada*, Capítulo I, “Ser y Hacer: La libertad”, p. 459 y ss.; y en *El existencialismo es un humanismo*. Desde el punto de vista sartreano, el hombre está condenado a la libertad, pero ésta no es absoluta, sino que es siempre “libertad en situación”. Desde esta perspectiva, podría tal vez afirmarse que, o Penna vivió para sus caprichos sexuales, y en ellos se perdió, o que nunca pudo lograr el *desideratum* de responsabilidad que se requiere para formar, con el mundo y con el prójimo, esa relación indisoluble y originaria, y por tanto sana y serena, equilibrada y plena que es en Heidegger el *Dasein*.

do una poética luminosidad, son quienes lo embelesan. No importa que los escenarios se vuelvan sórdidos. El *Novecento* italiano logró abrirse, aunque en medio de fuertes tensiones y polémicas, a poetizar, gracias a la lección de Baudelaire, lo sublime desde abajo, como en estos versos, donde una vez más la vena realista de Penna se complementa con un halo poético gracias a su delicada sensualidad:

Le nere scale della mia taverna
tu discendi tutto intriso di vento.
I bei capelli caduti tu hai
sugli occhi vivi in un mio firmamento
remoto.

Nella fumosa taverna
ora è l'odore del porto e del vento.
Libero il vento che modella i corpi
e muove il passo ai bianchi marinai.¹⁹

Como se advierte, las imágenes de Penna tienen una nitidez y eficacia sin par. Sentimiento, musicalidad, epifanía, son el fruto poético de su autenticidad en la vivencia, nunca tapujada, del amor homosexual. En la primera estrofa del texto anterior es destacable cómo la figura del marinero, la epifanía amorosa, tiene una gracia en su movimiento, expresada mediante la imagen del viento que lo empa-pa. Los versos son suaves, melódicos y Penna logra unir de manera armoniosa un léxico realístico y un tono poético sencillo, aparentemente sin pretensiones, semejante a los tonos que lograba Safo, la gran maestra de la naturalidad y el sentimiento. Penna conquista su melodía, en la primera estrofa, a base de encabalgamientos y de una métrica con 4 endecasílabos (el segundo, con acentos anómalos de 3ª y 7ª; el último que se acorta por tener la onceava sílaba compuesta de una sola vocal en hiato: *ha-i*) y un último verso de tres sílabas. La combinación de medidas, con los encabalgamientos y los acentos sabiamente repartidos producen la impresión del viento y de los gráciles movimientos del marinero. Es de notarse cómo en este fin de estrofa el trisílabo final, seguido del blanco significativo, carga el término de una electricidad especial, parecida a algunas de las palabras-clave de Ungaretti. Contribuyen a la musicalidad las aliteraciones en *taverna, vento, bei capelli* y la rima consonante *vento, firmamento*.

¹⁹ Este texto pertenece también al primer poemario de Penna. Ahora en la edición citada, p. 26.

En la segunda estrofa el escenario realístico se eleva a una concepción poética: el viento es ensalzado por el poeta, pues es quien ahora habita, junto con el olor del puerto, en la humeante taberna, y es él quien modela los cuerpos y “muove il passo ai bianchi marinai”. Excelente en la métrica, Penna logra, sin forzamientos, rimar el tercer verso terminado en *hai*, con el noveno y último, terminado en *marinai*. Y esta rima sin embargo, no parece forzada, sino natural, en un poeta siempre adolescente cuyo ideal amoroso está en los efebos, y que leyó a los crepusculares, como también leyó a Saba, otro niño que se atrevió a usar la rima “más difícil del mundo”: la rima *fiore-amore*. Esta fresca, aparente antiliterariedad, es otro de sus méritos, que le ha granjeado el legar una obra que sí permanecerá en las letras italianas.

Conclusiones

Hay en Penna, lo ha notado Cesare Garboli, una característica típica de su estilo que es la “lode del mondo”. Afirma: “A un mondo di violenza e di frode Penna ha imposto un tetto, un limite di bellezza, l'età dei fanciulli: tutto ciò che sta al di sotto di questa riga di luce (o di ombra) è radioso e desiderabile; e tutto ciò che sta al di sopra, tra gli adulti, è insignificante e crudele”. Mediante este recurso, el poeta “colma il salto tra la patologia del proprio 'io' e la numinosità del desiderio”.²⁰

Asumimos estos conceptos, para la labor integradora de encuadrarlo como un ser total. Un posible argumento que relativizara la afirmación de corte psicoanalítico de su yo patológico, consistiría quizá en la afirmación: Penna no conoció la benéfica experiencia del psicoanálisis, como su amigo Umberto Saba. Un contrargumento también posible, verosímil, habida cuenta del conocimiento que tenemos de su porfía, sería éste: el poeta habría rechazado toda instancia higiénica, toda apertura a la maduración, al crecimiento, todo camino divergente respecto al *axis mundi* en torno al cual quiso rotar.

Son comprensibles, desde lo que fue como individuo, los orígenes de su homosexualidad, localizables en los primeros años de vida y en la fractura familiar, su desconcierto infantil, su precariedad en el modo de vida; el elegir oficios inestables; el considerar, ya

²⁰ Cesare Garboli, “Prologo”, a la edición citada, p. XI.

adulto, como en la entrevista referida por Gaetano Mariani, su indefensión ante lo anacrónico (lectura ontológica: antihistórico), de sus pulsiones, como si hubiera preferido vivir su Eros entre los griegos del siglo IV, en tiempos de Platón y Aristóteles, que en la Italia que por azar (lectura ontológica: por arrojo) le tocara; sus enfermedades, como la piorrea que lo atacó al final de sus días. Como todo es lenguaje, diría Heidegger, nos queda claro que los rasgos anteriores sí nos hablan de Penna el hombre.

Y también lo son, desde lo que fue como poeta: su hondo sentir, la honesta veracidad-voracidad de su deseo y la forma que eligió de expresarlo. De allí las formas de sus textos, cercanos a los géneros menores de la lírica, a veces parecidos a breves fábulas, a fantasías rimadas. En ellos, el óptimo conocimiento métrico rompe con los endecasílabos y otros versos de arte mayor y juguetea muy bien con los de arte menor; los contenidos son anecdóticos, de vida *giornaliera*, sin ínfulas; la lengua sencilla y hablada, nunca áulica, lengua que da vida a epifanías centelleantes y ágiles; siempre ágiles, porque el impulso interno apenas se libera en un amor, cuando ya siente que debe proseguir tras otros más... mientras le durara la existencia. Pero quizá lo más poético de Penna fue esa “lode del mondo”, esa alabanza de la “riga di luce o di ombra”, que fue mistificar adolescentes y mistificarse a sí mismo como adolescente. Fue el único responsable de un destino atroz y, de mala fe,²¹ estetizado, ajeno a la historia. La historia no lo podrá perdonar. Pero fue un poeta, amó y sufrió mucho, y de la abundancia de su corazón hablan sus textos. Ésta es su redención.

Bibliografía

- LUPERINI, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, tomo II. Torino, Loescher, 1981.
- MARIANI, Gaetano, “Sandro Penna”, *Orientamenti culturali. Letteratura italiana*. Milano, Marzorati, 1973, pp. 479-493.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, ed., *Poeti italiani del Novecento*. Milano, Mondadori, 1978.
- PENNA, Sandro, *Poesie*, Prefazione di Cesare Garboli. Milano, Garzanti 2003.

²¹ En *El ser y la nada*, Sartre define la mala fe como un intento fallido de autoengaño.

- SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, trad. de Victoria Praci de Fernández. Barcelona, Edhasa, 2002.
- SARTRE, Jean Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, trad. de Juan Valmar. México, Alianza, 1989.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma, Newton-Compton, 1994.

Ritratto di un artista in un interno: lo spazio nella narrativa breve di Vitaliano Brancati (1907-1954) (Con quattro novelle sconosciute)

Rita VERDIRAME
Università di Catania

Di Vitaliano Brancati è principalmente nota la trilogia dei romanzi sgranati lungo un percorso di quattordici anni, dal 1941, data di pubblicazione del *Don Giovanni in Sicilia*, al *Bell'Antonio* (1949), a *Paolo il caldo*, apparso nel 1955, a qualche mese di distanza dalla prematura e improvvisa scomparsa dell'autore. Ma il suo esordio veniva da lontano, dagli anni Venti del fascismo trionfante in politica e del dannunzianesimo dilagante in letteratura, ed era punteggiato di tentativi poetici –peraltro poco riusciti– di cimenti sulla scena teatrale –assolutamente velleitari–, di ambiziose –ma di scarso pregio– incursioni nella galassia della complessità romanzesca.¹

Un giudizio affine –limitativo, cioè, per quel che attiene gli esiti artistici della scrittura del giovane autore, ma che non può prescindere dall'importanza documentaria di questi "incunaboli" brancatiani– è applicabile alle novelle e a un manipolo di racconti che apparvero negli anni Venti su alcune testate locali, giacquero quindi dimenticati per essere scoperti e raccolti in volume² nell'ultimo venticinquennio del secolo scorso. Solo in parte, però, poiché alcune di

¹ Accanto a questi scritti si collocano numerosi articoli di cronaca culturale e di critica letteraria, contenenti enunciati teorici e giudizi; del materiale giornalistico menzionato abbiamo fornito notizie in un saggio a cui rimandiamo: Rita Verdirame, "Posizioni critiche di Brancati giovane", *Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana* (Catania), n. 3, 1976, pp. 75-93. Per la prima produzione brancatiana, ripudiata dallo stesso autore e non ripubblicata, cfr. almeno il puntuale affresco di Luisa Abrugiatì, *Il primo tempo di Vitaliano Brancati*, naturalmente da integrare con gli attuali ritrovamenti, ai quali aggiungiamo due nostre *trouvaille* teatrali brancatiane, *L'ultimo giorno della terra*, fantasia in due quadri apparso nel *Giornale dell'Isola*, 18 giugno 1926, e *L'urto*, un dramma per gli stadi, nel *Quadrivio* del 15 aprile 1934, su cui abbiamo relazionato nel saggio "Dal mito all'impegno: primi tentativi teatrali di Vitaliano Brancati", nel collettivo *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*; si veda inoltre la remota ma sempre valida monografia di Francesco Spera, *Vitaliano Brancati*.

² Dapprima da chi scrive, in Vitaliano Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, a cura di E. Siciliano e R. Verdirame; successivamente integralmente ripresi (nella sezione dei *Racconti sparsi*) nei due volumi di *Romanzi e Saggi*, e *Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero e introduzione di Giulio Ferroni.

tali prose, da noi reperite e opportunamente segnalate agli studiosi in nostri lontani saggi, sono state trascurate anche nella recente edizione mondadoriana dei "Meridiani"; talvolta a ragione, date la loro carente originalità e l'approssimazione stilistica che le contraddistinguono, talaltra a torto, perché in esse è possibile rintracciare in nuce sia i tratti di una riflessione su alcuni temi che diverranno topici nella più matura narrativa del siciliano, sia i rudimenti di tattiche compositive che via via si perfezioneranno, trasparendo già in *Singolare avventura di viaggio*, resoconto del trasgressivo incontro erotico tra due cugini, marcato dalla lussuria e dal senso di colpa, apparso nel '34 per i torchi di Mondadori e subito bollato dalla censura; e soprattutto negli *Anni perduti*, pungente cronaca di costume e inchiesta di impietosa autoanalisi improntata a un riso disperato e amaro, romanzo di una formazione fallita, uscito nel '41 ma redatto tra il '34 e il '36.

Comunque sia, gli scritti della prima stagione brancatiana apparsi sui giornali e rimasti ad oggi sconosciuti data la loro esclusione da ogni silloge, meritano di essere dissepoliti, nonostante — come s'è avvertito — per gran parte siano da considerare soltanto nei limiti di cartoni preparatori, sinopie e prove d'autore della successiva bibliografia del catanese; abbiamo pertanto deciso di offrirli in un rapido *excursus*, in quanto essi, pur nella loro indubbia indeterminatezza formale, ci appaiono fondamentali per ricostruire le prime tappe di un itinerario esemplare nel Novecento, i cui letterati, fra il Trenta e il Quaranta, abitualmente si cimentavano nella narrativa "di terza pagina".

Appunto a questi due ultimi decenni risalgono tre brani ("Metropoli", "Quando si è in pochi", "Città degli insetti") di intensa bellezza, che, sfuggiti pur essi ai ricercatori e da noi rinvenuti, trascriviamo qui in appendice (insieme con una quarta di poco anteriore, "Epidemia", di cui si dirà), per portarli a conoscenza dei lettori che potranno valutarne la valenza estetica e la spiccata significanza tematica.

Infine, una parola sul piano prospettico che abbiamo scelto, ovvero la trattazione dello spazio — in particolare dello spazio interno — quale si articola in questi testi brevi, e la conseguente definizione di una poetica dello sguardo, che troverà la propria acme in un drammatico segmento dell'ultimo incompiuto libro del romanziere, il postumo *Paolo il caldo*. Ci riferiamo al lungo piano-sequenza filmato come una ripresa cinematografica girata su campo lungo, in

cui il protagonista, ormai in preda a un irrefrenabile delirio erotico, si dirige verso la prostituta in rosso.³

Le novelle brancatiane di cui ci occupiamo (undici di misura breve, più due lunghe, a puntate) sono dislocate cronologicamente in due blocchi: l'uno, compreso tra il luglio del 1926 e il gennaio del 1928, fu ospitato sul foglio etneo *Giornale dell'Isola* diretto da Carlo Carnazza, nella cui redazione il principiante pubblicista (Vitaliano era appena diciannovenne, essendo nato a Pachino nel 1907) era stato accolto già da qualche anno; il secondo, riunisce prose che, apparse nei due decenni seguenti e pur esse fino ad oggi ignorate, furono consegnate ai quotidiani torinese *La Stampa* e romano *Il Tempo*.

Il primo brano di cui abbiamo notizia, "Forme nuove",⁴ è una breve novella di sapore autobiografico che propone il *topos* dell'iniziazione sentimentale di un poeta di decadente *sensiblerie*, "un venturiero della fantasia"; nella scenografia, vuota di attori, si accampa il narratore in demiurgica solitudine creativa, avvolto nelle nebbie di una "ineffabile" malinconia, al fianco del quale si staglia la *femme fatale*, eroina che richiama da vicino le languenti dive cinematografiche dell'epoca dei telefoni bianchi. Stabilmente attestato sulla riproduzione del *logos* dannunziano, Brancati, insistendo sull'indagine della trepidazione erotica di un ragazzo che vive l'approccio sessuale in una dimensione di eccezionalità, di fuga esotica, di diserzione dal mondo domestico della provincia, connette desideri e pulsioni privati con le sedimentazioni di quelle letture che egli in gran parte selezionava dalla biblioteca comune alla generazione dei letterati nati nel primo decennio del Novecento: D'Annunzio e Pascoli, i crepuscolari, i poeti del simbolismo francese, le opere classiche dell'Ottocento verista, il dilemmatico Pirandello, e accanto gli iconoclasti cosmopoliti del Futurismo e il realismo magico dei novecentieri bontempelliani (ma in questo caso per Vitaliano si tratta soltanto di saltuarie investigazioni).

Le arcaiche raffinatezze dell'eloquio, fissate nell'eccitato *pathos* e nella cristallizzazione manieristica del poeta abruzzese, non escludono perciò rapide puntate del giovane imitatore nel modernismo marinettiano, con la sua mistica della velocità e della macchina, e nelle evanescenti suggestioni dell'*oblomovismo*, che si tra-

³ Il brano in questione ("Per un lungo tratto [...] reggendo la sigaretta accesa") occupa le pp. 1122-1124 del romanzo nell'edizione dell'*Opera omnia* del catanese, citata alla nota precedente.

⁴ Nel *Giornale dell'Isola*, 24 luglio 1926.

ducono in ansia di evasione e apertura a nuove cifre stilistiche in "Sulle navi", "Durante le rappresentazioni classiche in Siracusa", "Il siracusano".⁵ Il primo titolo è l'immaginario ragguaglio di un viaggio in "terre favolose, canali in calma tra riviere popolate di donne nude"; anche qui, tra lessico astrattizzante e incongruenze retoriche ("visione di stelle spegnentisi", "ira turbinosa di una *turris eburnea*", "timbro di uno strumento inadoperato"...), compare la deuteragonista fatale, "una donna bruna, di una bellezza cupa e quasi affocata dalle chiome buie e dalle ciglia dense. Un profumo asiatico di voluttà calde e dolorose, tra un torcersi di corpi bianchi e uno strisciar di canzoni molli e tentanti come dita avida". La seconda e la terza novella sono curiose divagazioni su esili nuclei evenemenziali, snodate tra presente e passato, spostamenti su treni, idrovolanti e quadrighe, rovinismo pittoresco e allusioni a un mondo di grandiosa classicità; pagine stravaganti, insomma, oscillanti tra umoristico schizzo ritrattistico, svagata pittura d'ambiente e vaghi quesiti esistenziali.

È emblematica la circostanza che tali testi, al di là del sistema linguistico-retorico nobilitante che filtra gli esigui accadimenti trasferendoli su un livello di ricercata letterarietà, ruotino globalmente attorno a vicende di risonanza autobiografica. È quanto si evince anche da "La voce del fratello",⁶ dove (come avviene in un altro sconosciuto racconto del debutto, "Avventura di sala di scherma",⁷ che apre, in due puntate, uno squarcio sul mondo declinato tutto al maschile dello sport, peraltro carissimo al vitalismo fascista), l'autobiografismo è palese sia nell'inserimento di persone reali (come l'amico e sodale Antonio Aniante), sia nella ricostruzione del panorama cittadino di drammaturghi e scultori alle prime armi intenti alla creazione di opere "gigantesche e immortali", sia nell'affresco della società comunale del tempo, dove giovanotti non alieni a motti e burle incarnano gli antenati dei "galli" di Catania-Caloria-Natàca, prefigurando i numerosi dongiovanni -impotenti, involontari, inetti- che forniranno a Brancati materiale per una satira di costume talvolta impietosa; in tal modo egli anticipa quel ruolo di "Gogol siciliano", sapido e acutamente ironico, che avrebbe ricoperto in particolare dagli anni Quaranta in poi.

⁵ Ivi, stampate rispettivamente il 14 agosto 1926, il 7 maggio 1927, il 19 febbraio 1928.

⁶ Ivi, 30 settembre 1926.

⁷ Ivi, 23 e 25 gennaio 1927.

Come fonte e modello dello scrittore, insieme al "divino" Gabriele, si insedia un altro comprimario dell'orizzonte culturale nazionale degli anni Venti, Luigi Pirandello, il quale fornisce al conterraneo le linee situazionali e il tipo psicologico emergenti in "Il seno crescente",⁸ dove è emulata una delle *Novelle per un anno*, "Pubertà". In entrambe le prose, quella dell'agrigentino e poi quella del catanese, il motivo dominante è costituito dai timori e dai pudori di una fanciulla che diventa donna, presagendo i turbamenti di una sessualità in sboccio. Mentre però la Dreetta pirandelliana percepisce la ripugnanza per la metamorfosi subita dal suo corpo in termini che a Roberto Alonge⁹ parvero di rifiuto della genitalità, al contrario la Bianca brancatiana rivela una precoce sensualità; la stessa che tanti adolescenti dipinti in seguito proveranno ed eserciteranno, trovando piena espressione nelle affocate pagine iniziali di *Paolo il caldo*.

Fin qui risulta evidente la caratura autoreferenziale che caratterizza la sezione iniziale della novellistica del catanese, il quale convoglia il proprio ancora scarno vissuto sublimandolo mediante un apparato retorico scolasticamente agghindato, enfatico, impostato sui sofisticati *clichés* tipici della vulgata decadente, e che distilla le audaci seduzioni della produzione erotico-mondano del periodo; per intenderci, di quella voga romanzesca che spadroneggiava nell'editoria popolare e di consumo tra il Venti e il Trenta, firmata da Luciano Zuccoli, da Guido da Verona, da Pitigrilli, attirando gli strali gramsciani.¹⁰

Tuttavia, sempre negli anni Venti il siciliano dà una sterzata alla sua scrittura finora prevalentemente condotta sul sostrato della lingua, della morfologia e della sintassi proprie della *koinè* colta: a fronte di una parola sonora, evocativa e desueta, che traspone sulla pagina stati d'animo lirici o elegiaci o esaltati, o ripiegamenti intimi-

⁸ Ivi, 2 dicembre 1926; la novella di Pirandello era apparsa sul *Corriere della Sera* nell'aprile del medesimo anno.

⁹ Cfr., tra l'altro, le notazioni che si leggono nel suo *Madri, baldracche, amantati*. La protagonista di "Pubertà", "Non capiva ancora in che potesse consistere il pensiero che un uomo può fare su una donna. Turbata con gli occhi bassi, provava un irritante ribrezzo, raffigurandosi nell'incertezza, senza volerlo, qualche intimo segreto del suo corpo", cit. dall'edizione delle *Novelle per un anno*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, p. 1021.

¹⁰ Cfr. Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, pp. 432-433; ma questo è solo uno dei passi in cui Gramsci, indignandosi per la sua funzione consolatoria "digestiva" biasima la letteratura evasiva, allora avidamente degustata dal lettore piccolo borghese e dalle lettrici, non ancora soggetti emancipati ma al contrario donne a stento alfabetizzate.

stici e smagate distrofie spirituali, egli collauda contestualmente un differente registro; cioè il canone che si innervava sulla tradizione regionale, a lui prossima cronologicamente e contigua geograficamente, ovvero la tradizione del verismo. Ma di un verismo rivisitato alla luce della teoria spengleriana della "crisi totale" della civiltà occidentale, e perciò pervaso di umori beffardi, catturato dalle evidenze paradossali della realtà, dalla quale l'autore estrae sfumature canzonatorie e nichilistici nonsensi.

E infatti è un conterraneo venerato e indiscusso a fornirgli il prototipo del protagonista di "Epidemia",¹¹ il cui punto di riferimento è il Verga della "Roba": sovrapponibile è lo spunto tematico, incentrato sul travaglio affannoso del contadino arricchito che, visceralmente attaccato ai propri beni, rifiuta l'idea di doversene staccare morendo; nondimeno difformi sono intonazione e premesse storico-ideologiche, in quanto il contadino Mazarò, tragico esponente di quel processo di accumulazione fondiaria tardottocentesca che in mastro don Gesualdo ha il suo attante "vinto" dal progresso, si trasforma nel possidente borghese Antonio Gerlova che –nell'economia italiana, al Nord appena industrializzata ma al Sud attardata su un'idea feudale della proprietà terriera– Brancati gestisce con formulazioni di gusto caricaturale. Il dramma rusticano di Verga scade, nella temperie successiva alla Grande Guerra, a farsa macabra. Vale perciò la pena di riprodurre integralmente queste pagine, perché esse veicolano, al di là delle coincidenze con il palinsesto ottocentesco, una interpretazione diversa delle condizioni psicologico-sociali e addirittura delle descrizioni antropologico-agresti del maestro; se invero la campagna isolana parrebbe mantenere nel discepolo i contrassegni di solarità e indifferente bellezza della trama verghiana, un'analisi più attenta rivela come lo scrittore del secolo ventesimo abbia approfondito in questo acquerello *en plein air* i risvolti inquietanti di un simbolismo necrofilo, che diviene *speculum* del malessere di un'intera società. L'epidemia di *grippe*, la funesta "spagnola" che decimò la popolazione europea a ridosso del primo conflitto mondiale, è pertanto decifrabile come metafora di una malattia che intacca l'intero organismo della civiltà europea, falsamente spensierata e festosa: "Si annunciava la celebrazione della

¹¹In "Giornale dell'Isola", 10 marzo 1927; al di là della genealogia letteraria, Brancati si aggancia anche in questo caso alla cronaca locale, essendo documentata la virulenza del contagio nel territorio etneo (più di 1500 morti solo nel capoluogo, fino alla primavera del 1919). Si è voluta offrire al lettore questa ulteriore prosa dispersa appunto per il distacco dalla mimesi naturalistica che essa testimonia.

Primavera Siciliana (un ricordo di gigli e di carri inghirlandati gli attraversò l'anima). Si preparavano balli, spettacoli, concerti, gare... Ma, proprio sotto l'annuncio di una gara vide nereggiare il comunicato del Centro Sanitario d'Europa – contratto e rannicchiato, come un verme in agguato".

"Epidemia", con il "Giudizio universale" e le tre puntate di "Trampolini si fa monaco"¹² compongono una triade che documenta lo sforzo dell'originalità e la tensione verso la medietà linguistica, mete ancora lontane sebbene già intraviste dal giovane scrittore nello scorcio degli anni Venti.

Nei due ultimi, la *lectio* verghiana è completamente tralasciata; essi difatti non sono governati dal recupero di moduli organizzati su stilemi naturalistici, bensì da una musa sarcastica e da una fantasiosa ed eccentrica esuberanza dell'ispirazione. Ne è protagonista Trampolini, in cui il novelliere adombra l'effigie del suo professore, il grecista e rimatore dialettale Francesco Guglielmino, con i suoi tic, le sue manie, la sua contraddittoria e inattuale spinta verso un mondo di antica platonica bellezza. Questi titoli scandiscono i due momenti incipitari di una macrosequenza in quattro movimenti, che continuerà con "Una conferenza di Trampolini al Lyceum di Catania" e "Trampolini si imbatte in una donna alle soglie del giardino Bellini";¹³ ci troviamo dunque di fronte a un ciclo, il primo di una serie (gli altri ruoteranno intorno ai nomi di Rodolfo e Tobaico¹⁴) con cui il siciliano intraprende l'impresa di edificare la storia di un personaggio utilizzando frazioni biografiche minime, prive di progressione nel *plot* ma rispondenti a una coerente strategia rappresentativa. La sua intenzione programmatica è sliricizzare la prosa sganciandosi dall'eredità dannunziana; egli si orienta allora verso la stesura di bozzetti non esenti da *nuances* surreali, scombicchierate avventure situate in un paese irreal e indefinito, che frantumano le regole combinatorie dell'enunciato tradizionale.

¹² Ivi, rispettivamente 12 agosto 1927; 19, 21 e 24 gennaio 1928.

¹³"Una conferenza di Trampolini" fu pubblicata su *Il Tevere* di Telesio Interlandi, il 22 marzo 1929; "Trampolini si imbatte in una donna" apparve sul *Giornale dell'Isola*, il 2 febbraio 1930; ambedue queste novelle, a differenza delle due precedenti che adesso per la prima volta presentiamo, sono confluite in V. Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, pp. 153-160. "Giudizio universale" e "Trampolini si fa monaco" non sono stati raccolti nel florilegio stampato da Bompiani a motivo della loro provvisorietà formale; a dispetto della loro discontinuità, i quattro testi sono tuttavia da reputarsi come un *unicum* narrativo.

¹⁴ Cfr. "Studi per un romanzo" e "Avventure di Tobaico", riuniti in V. Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, pp. 71-149.

Il riconoscimento del "Vate" di Pescara quale idolo polemico del principiante Vitaliano alla fine del decennio¹⁵ è reso possibile dagli accordi parodistici che dominano la *suite* di Trampolini. La simulazione "detronizzante" (come dice Bachtin¹⁶) dell'ipotesto dannunziano è ottenuta dal parodo siciliano attraverso lo scarto tra il contenuto delle sue novelle e l'assetto linguistico che le qualifica: il primo, pur nella sua stentata coesione e nonostante sia amministrato da un alto tasso di improbabilità tematica, talvolta debordante verso una *imagerie* sregolata e destrutturata, appare nel complesso volutamente legato ai protocolli del realismo; il secondo risulta ancora marcatamente aderente agli stereotipi letterari dell'esteta principe del Novecento italiano, ma fruiti adesso con un'insistenza che ne autorizza una decodificazione in chiave di imitazione contraffatta, di ribaltamento comico. Dunque, in questo *sequel* in quattro puntate, la scrittura devia dall'omaggio allo sberleffo, dall'ossequio all'ironico stravolgimento, in tal modo smascherando i procedimenti dello "scoronamento" —di nuovo nell'accezione ortodossamente bachtiniana del temine— del codice di D'Annunzio. Lo spostamento di segno e senso del dettato dannunziano è attivato da Brancati tramite la distanza tra contenuto e forma delle novelle: pseudorealismo desublimante dell'argomento da una parte, affollamento di prestiti linguistici dotti e calchi aulici ("albore", "arsicci", "pianoro"...), dall'altra; e inoltre, ricorrenti ed esibiti prelievi dall'archivio simbolista, affatto discordanti con la materia quotidiana e quasi pedestre, e perciò ridicolmente inadeguati.

In altre parole, spingendo sul palcoscenico l'eroe eponimo Trampolini, l'autore si prefigge di effettuare il rovesciamento delle tonalità culte di moda nel secondo ventennio del secolo, perseguendo un'ipotesi di ammodernamento e di carnevizzazione dell'*epos* romanzesco. Un progetto intellettuale e operativo inizialmente poco

¹⁵ Proclamava il siciliano: "a quindici anni ero dannunziano anche nelle middola [...]. D'Annunzio! D'Annunzio! D'Annunzio! Io cantavo l'erba, i profumi, le musiche", ma ormai "L'opera del Poeta di Pescara è alle nostre spalle, grandiosa, turrata, ma alle nostre spalle", V. Brancati, "Confessioni di un provinciale sulla sua esperienza dannunziana", *Giornale dell'Isola*, 16 dicembre 1927. Su questo punto ci sia consentito il rimando a un nostro titolo: *Canto e contro canto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, a cura di R. Verdirame e Manuela Spina, dove tra l'altro si riporta (alle pp. 144-146) un paragrafo di "Singolare avventura di Francesco Maria", esilarante caricatura della pervasiva moda dannunziana che raggiungeva anche la più emarginata periferia, scritta nel 1941, quindi confluita nel volume di racconti brancatiani *Il vecchio con gli stivali*, e ora in *Romanzi e Saggi: Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*, pp. 239-274.

¹⁶ Cfr. Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*.

concettualizzato e anzi quasi inconsapevole, e che però si sposa con il suo graduale allontanamento dal verbo del vitalismo e dai dettami del superomismo e con la speculare attenzione verso le dinamiche del quotidiano, che egli ha già cominciato a esplorare con l'intendimento di rigettare artificio letterario e conformismo politico, per abbattere il diaframma tra arte e realtà.

Fin qui gli intrecci e le modalità espressive dei racconti dispersi e dimenticati composti nel preludio dell'attività brancatiana. Ma in che modo essi, benché siano per lo più irrisolti esperimenti, preannunziano quella tecnica che collega percezione del mondo e punto di vista adottato dall'autore nella sua figurazione del mondo? Ovvero, in che misura queste prose affrontano la problematica della correlazione dentro/fuori, sé/altro da sé, interiorità/mondità (usiamo il termine heideggeriano che meglio sintetizza l'impressione del disagio avvertito dall'individuo nel suo rapportarsi con il reale e la storia)?¹⁷ Problematica cruciale per chi —come appunto Brancati— fa della volontà di rappresentazione demistificante della società lo scopo del proprio agire artistico.

La risposta è fornita dall'esame di qualche passo in cui l'esordiente scrittore si applica nella determinazione degli interni implicitamente contrapposti agli esterni: i primi circoscrivono i confini di una verità personale, complessa ma perlustrabile, dubitosa e tuttavia autentica; i secondi sbigottiscono per l'esiguità di punti di riferimento obiettivi, per l'impossibilità di attingere a parametri conoscitivi certi. Per cui il macrosazio che si squaderna dinnanzi a Brancati è connotato da segnali di pericolo e inafferrabilità. Gli esterni rientrano nel concetto filosofico di spazio, i primi in quello di luogo.¹⁸

Spazio e luogo sono diversi ma strettamente interrelati: lo spazio è un *continuum* indistinto, una estensione assoluta; il luogo è il suo ritaglio concreto e nominabile, arredato di oggetti, pieno di attributi assiologici o morali specifici e attinente a una topografia concreta e codificata o generica e fantastica, fittizia e simbolica o convenzionale e nota. La descrizione del luogo, a ogni modo, autentica il narrato,¹⁹ stabilisce isotopie e interseca assi semantici.

¹⁷ Utile, per affrontare questi argomenti, la lettura di Michelle Perrot, "Gli spazi del privato" (con l'acclusa antologia *Le nuove metropoli*), in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. IV, pp. 495-562.

¹⁸ La distinzione si legge in Laura Innocenti, Maurice Blanchot, "Premessa" a *Scene, itinerari, dimore. Lo spazio nella narrativa del '700*, a cura di L. Innocenti, pp. 11-17.

¹⁹ Cfr. gli insuperati studi di M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, e di G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*.

Prendendo le mosse da questi assiomi possiamo comprendere le premesse che a partire dal 1930 indurranno lo scrittore ad assimilare –con modalità e procedure variegate– nella sua esperienza intima la cornice isolana, dell’infanzia, del ricordo, della memoria adolescenziale, ricollocandone gli elementi nel proprio *claustrum* mentale ed emotivo, tessuto di nostalgia e di fantasticherie; laddove la “semiosfera” (come la definisce Lotman²⁰) metropolitana (Roma, Milano o le regioni del continente visitate o vagheggiate dai suoi giovanotti catanesi in perenne e inconcludente smania di “viaggi”)²¹ costituirà un distretto diverso e allogeno, alieno, inconfondibile, disorientante, paurosamente elusivo, da cui fuggire per ritrovare la propria identità.

“Metropoli” (1934)²² si pone appunto lungo tale direttrice: l’artista, prima cultore del dinamismo e della filosofia dell’azione, confeziona ora un fosco quadro tridimensionale (la stanza da cui l’io narrante occluso guarda la città ponendosi dietro i vetri della finestra, la strada, lo scoramento introspettivo derivante dalla barondata del “moto d’uomini”) del paesaggio urbano,²³ in cui la proliferazione del movimento incessante (compulsivo e ripetitivo) dell’uomo –l’uomo-robot espressionisticamente filmato nel ’27 da Fritz Lang, o l’uomo-marionetta dei “tempi moderni” ideogrammati da Charles

²⁰ Cfr. J. Lotman, “Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città”, *La semiosfera*.

²¹ Gli esempi sono innumerevoli, ma ci limitiamo a ricordare “I viaggi di Vito”, pubblicato sul *Popolo di Roma*, 4 gennaio 1941, poi in V. Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, pp. 253-255.

²² Pubblicato su *La Stampa*, il 26 gennaio 1934; poi, con il titolo “Moto d’uomini”, su *Il Mattino*, il 18 agosto.

²³ Pur attratta dalle pirotecniche esplosioni della vita cittadina industrializzata, la cultura d’inizio Novecento rinviene nel primo termine del binomio città-campagna i sintagmi del disumano, laddove l’altro elemento del dualismo costituirebbe l’ambito dell’autenticità e della conservazione dei valori: l’*urbs* industrializzata e sovraffollata è un centro che collassa su se stesso, un luogo che implode per eccesso di vitalità; naturale nel ciclico scorrere del tempo, nella scansione dell’anagrafe umana e nella persistenza dei processi produttivi arcaici sarebbe invece la *rus*. Dopo nemmeno settant’anni, la speculazione postmoderna vedrà invece nella megalopoli lo straordinario spazio geografico compresso dove regna sovrana la molteplicità, *melting pot* per antonomasia, somma di segni, manufatti, elaborazioni simboliche, gruppi sociali, movimenti, organizzazioni, aggregazioni artistiche, zona franca dell’immaginazione... Per chiarire i termini di questo rovesciamento di giudizio, cfr. Jean François Lyotard, “Periferie”, *Millepiani* 2, 1994, e Daniela Daniele, *Città senza mappa: paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*. È opportuno ricordare che dal suddetto capovolgimento di concezione nasce la produzione di molti nostri scrittori della contemporaneità, dal Calvino delle *Città invisibili* (1972) al Baricco di *City* (1999).

Chaplin nel ’36– assume le peculiarità del caos indifferenziato;²⁴ l’universo cittadino si tramuta in non-spazio, in un *vacuum* dove si moltiplicano comportamenti nevrastenici e atti criminali. Lo aveva già denunciato Max Nordau in *Degeneration* (1895), lo avevano reiterato Musil che, in *Der Mann Ohne Eigenschaften*, sbigottiva davanti alla “corsa sparpagliata dei pedoni” nella Vienna del 1913, e, nel 1915, Pirandello in *Si gira!... Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (respingendo il mondo “fragoroso e vertiginoso” della modernità). Nell’urlío ignaro delle genti inquadrato dalle dittature di massa, alle soglie della catastrofe mondiale, Brancati osserva anch’egli questo flusso precipite e inesausto, una spirale ascendente verso il nulla.

Si è detto come nel *corpus* teatrale e prosastico della maturità artistica lo scrittore focalizzi con lucidità la bipolarità dell’esperienza, riconducendo all’interiorità anche i luoghi esterni (Catania, Zafferana, Pachino...), purché sedi di rilevanti e fondanti sensazioni attinenti alla cerchia dei sentimenti; ma anche in questo caso non mancano le ambiguità. La cartografia domestica –della casa e dei riti della sociabilità familiare, la liturgia del pranzo, su tutti– può apparire avvolgente e protettiva o, al contrario, prevaricante e claustrofobica. Per esempio, in quei veri gioielli della novellistica novecentesca che sono “Il nonno”,²⁵ e “Rumori”, “Pipe e bastoni”, “La vecchia stampa”,²⁶ la residenza natale è un’area di riparo, rifugio, protezione e custodia di valori, è l’involucro (il cerchio che contiene l’*ego*, di cui parla Poulet²⁷) che racchiude con rigorosa, lineare esattezza la rispondenza dentro/fuori. È un microcosmo riecheggiante di consonanze oniriche, sede privilegiata di una *rêverie* che designa una spazialità amorevole e cordiale, e riconnette l’io con la pienezza accogliente e avvolgente della memoria, consentendogli di muoversi in ecumenica armonia, con agio e benessere, nella regione della

²⁴ Ci piace registrare in proposito il commento di un fine studioso brancatiano, A. Di Grado, che scrive della Catania novecentesca frequentata dallo scrittore: “[una città] ove s’incroci muta una folla d’uomini soli, intenti ognuno a una propria segreta inchiesta, e s’intreccino tortuosi itinerari e labirintiche ricerche d’imprecisati Graal, dando di spalla ad ogni crocicchio su oscuri compagni di pena di cui nemmeno ci si avvede, né delle larve che anch’essi ciecamente inseguono”, “Il teatro della città, la città come teatro”, in *Vitaliano Brancati scrittore del Novecento*, a cura di Giuseppe Traina, p. 111.

²⁵ Scritto nel 1934, fu edito nel volume di racconti di V. Brancati, *In cerca di un sf.*

²⁶ Che videro la luce in appendice alla *princeps* del *Don Giovanni in Sicilia*, nel 1941.

²⁷ Cfr. Georges Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*.

propria esistenza. Essa stabilisce un legame antropico con l'uomo spossessato dei legami antropocosmici dalla pressione della modernità, pacificandolo e assicurandolo; ma in altri racconti la medesima casa diviene trabocchetto e prigione (l'*habitat* materno che soggioga e incarcera le maschere e i fantasmi degli *Anni perduti*), e in altri ancora è luogo di spaesamento, non più di felice concordanza con l'intimità della memoria e del sé, bensì "iconema" lacerato da stridenti disarmonie e contrasti.²⁸ È questo il caso della "pensione"²⁹ di "Metropoli", che della casa è simulacro concentrazionario e transitorio, circuito tanto carico di vibrazioni nefaste da istigare l'anomima comunità che provvisoriamente vi abita a disumanizzarsi fino al delitto, come accade nella più importante delle tre novelle "di pensione", "Canto di negri" (1934),³⁰ dove sradicamento, solitudine e labilità della propria sfera psichica e della propria anagrafe sociale incentivano l'aggressività fino all'omicidio. Immediata la rimembranza dell'architetto pirandelliano di Mattia-Adriano alle prese con il convulso andirivieni nelle stanze dell'affittacamere Anselmo Paleari; un *exemplum* che certamente convalida la tematica brancatiana.

Di nuovo la spazialità interna diviene dagherrotipo del negativo, reagente fisico disgregante nel "castello di Atlante" in cui si rintana l'uomo schizoide di "Quando si è in pochi";³¹ qui la dimora è un antimondo da bonificare, il guscio-fossile antitetico alla calda casa-nido dell'infanzia. Angoscioso e ossessivo, il *locus* abitativo della novella diviene teatro di un vero complesso dell'accerchiamento;³² non più scrigno che custodisce frammenti del passato da accarezzare per ritrovarsi, ma estensione disaggregante a causa della mancata

²⁸ Le novelle del 1932 "Punto oscuro" e "Nella mia ombra", ora in V. Brancati, *Romanzi e Saggi; Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*, pp. 450-470, ne sono efficaci *specimina*.

²⁹ Riassume Vittorio Coletti, "Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo", in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, p. 202: "un vecchio espediente narrativo [...] sfrutta la concentrazione dello spazio per meglio governare l'intreccio delle storie, il movimento dei personaggi (quante 'pensioni' nel romanzo dell'Ottocento!): l'unità di luogo funziona [...] da motivo unificante e da motore del racconto".

³⁰ Ospitato sul *Pan*, 1 febbraio 1934, "Canto di negri" è il più organico e compiuto dei racconti di "pensione", che comprendono "Arrivo in città", *La Stampa*, 9 gennaio 1933 (i due testi sono nella nostra antologia di V. Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, pp. 187-202 e 161-165), "Metropoli" e pochi altri. Lo scrittore scruta le reazioni di un aggregato umano che camuffa l'infelicità nella frenesia e tenta invano di vincere l'isolamento con una apparente partecipazione alla vita comune.

³¹ *La Stampa*, 14 maggio 1934.

³² Cfr. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 151.

riconciliazione tra Esterno e Interno,³³ archetipo quindi di diabolica separazione, di freudiana *Unheimliche*, asfittico contenitore di buio dove il personaggio "claustrato"³⁴ attua disordinati, perturbati, arbitrari microspostamenti. Nei recessi del palazzo albergano follia e fobia, fuori incalzano le orde di "barbari". Come non pensare a questa prosa brancatiana quale antecedente di Buzzati e dei suoi invisibili Tartari, inutilmente attesi nella fortezza Bastiani che si erge nel vuoto del deserto? E si noti che questa splendida e finora sconosciuta novella brancatiana è datata 1934 e che essa sintetizza una precedente prova di analogo segno, "Giorni del vecchio genio", di tre anni precedente,³⁵ mentre il misterioso, minaccioso e metafisico *Deserto dei Tartari* buzzatiano è del 1940; nell'intervallo temporale tra i due titoli la storia dell'Europa è precipitata nel baratro della guerra: l'uno l'ha presentita, l'altro rappresentata.

Nel '46 –il dopoguerra non ha risanato le ferite della penisola e la politica italiana pare incapace di concretizzare l'utopia residenziale e collettiva di un'era migliore– lo scrittore entra di nuovo nell'allucinazione dell'incubo surreale, stilando uno spaventevole catalogo entomologico, siglato dai connotatori della bestialità più brutta e ripulsiva; è un brulicante repertorio di insetti che invadono interni domestici e zone urbane, e che sono raffigurati entro i confini di una costellazione semica che allude alla persecuzione e alla cattiveria; la città e le case si riempiono di repellenti abitatori, divenendo regni del "Brutto, del Deforme e del Sudicio". Un disastro planetario mette in circolo nella letteratura del secolo ventesimo milioni di insetti immondi, secondo un fenomeno che Bachelard definì una esplosione di irreali miniaturizzati: così gli scrittori metaforizzavano la razionalità infranta e lo smarrimento degli ideali consumati in quel periodo tormentoso. Il sonno della ragione ha generato nuovamente i mostri, che né il grottesco Landolfi del *Mar delle blatte* (1939) né il satirico e moralista Brancati delle novelle di guerra riescono ad esorcizzare; nel bestiario pullulante alle pendici del vulcano, negli insetti, topi, scorpioni, pidocchi, pulci, serpenti accavallati in visionaria microzoopsia, il siciliano allegorizza il suo persistente

³³ A. Trezza, "Mito della dimora, dimora del mito: il ciclo dell'eterno ritorno in Regain", in *Dimore narrate*, p. 115.

³⁴ G. Macchia, *Pirandello e la stanza della tortura*, p. 14.

³⁵ Racconto edito nella rivista *Il Convegno*, 25 dicembre 1931 - 25 febbraio 1932, ora in V. Brancati, *Romanzi e Saggi; Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*, pp. 400-434.

disgusto di intellettuale che con pertinacia dichiarava di non amare il proprio tempo.³⁶

È questo lo scenario apocalittico di "Città degli insetti", che si iscrive in una catena narrativa forgiata con quattro anelli ("Gli animali contro gli uomini", "La ragazza e la cimice", "La vittoria degli animali"³⁷), tutti noti meno quello che ora forniamo al lettore.

Estranea e straniante, la geometria non euclidea³⁸ della città degli insetti non garantisce salute mentale e integrità fisica ai suoi abitanti (su ciò, sono imprescindibili le speculazioni benjaminiane di *Angelus Novus*³⁹) come il palazzo di via Belfagor di "Quando si è in pochi" non tutela la saldezza morale e la sopravvivenza del suo inquilino. Spazio esterno e proiezione interna propongono adesso identiche coordinate cognitive e affettive sotto il segno del terrore e della perdita, il fuori e il suo opposto si interrelano così con una "dialettica lacerante".⁴⁰

È possibile conclusivamente e sinteticamente tracciare un diagramma del rapporto binario interno/esterno in Brancati: esso è presente nei primi racconti ma non ancora fronteggiato da una angolarità etico-gnoseologica, bensì da una prevalente ottica psicologica e crepuscolare; per cui è fatale che su tutti s'impongano la categoria dell'autoreferenzialità (funzionale e narcistica) per la sfera interna⁴¹ e lo statuto del descrittivismo per quella esterna. Cioè, rispettivamente, le marche dell'arrovellamento introvertito, che assorbe quasi totalmente l'interesse del giovane autore, e le più leggiadre icone dell'esotismo e del naturalismo con cui viene tinteggiato il fuori da sé. Il fuori però è letto mano a mano con sempre maggiore convinzione alla luce della labirintica e incerta mappa interiore dello scrit-

³⁶ V. Brancati, "Non amo la mia epoca", intervista a un redattore de *Il Tempo*, 20 novembre 1946.

³⁷ Il primo racconto apparve in *Quadrivio*, 15 ottobre 1939, e fu ripreso -con varianti- con il titolo "La vittoria degli animali" su *Il Tempo*, 19 agosto 1948 (i brani sono stati da noi ritrovati e riediti nel menzionato volume V. Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, pp. 236-238); "La ragazza e la cimice" fu scritto nel 1945 e confluisce nella citata miscellanea di racconti brancatiani *Il vecchio con gli stivali*, ora in V. Brancati, *Romanzi e Saggi; Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*, cit., pp. 326-332; la "Città degli insetti" apparve su *Il Tempo*, 12 settembre 1946, e non è mai stata riproposta.

³⁸ Cfr. Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*.

³⁹ Cfr. Walter Benjamin, *Schriften*.

⁴⁰ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 233.

⁴¹ Sull'ipotesi dell'autorispeccamento cfr. M. Schilirò, *Narciso in Sicilia. Lo spazio autobiografico nell'opera di Vitaliano Brancati*.

tore. La divaricazione della prospettiva si va pertanto attenuando: l'orografia (siciliana) aperta perde fascino acquisendo le vertiginose aporie della storia novecentesca, mentre il vocabolario concernente l'*habitat* domestico si frantuma, ospitando non più il polo euforico del noto, dell'usuale e del rassicurante (si pensi ancora una volta a *Paolo il caldo*, dove la Sicilia e la dimora familiare espongono i timbri sempre più penosi del disfacimento e della perdita) bensì quello disforico dell'intrappolamento, allettante ma temibilmente vischioso, e della morte, trasposta nella pagina con un corrosivo corredo di simboli.

Tramutata in un limbo di moleste inquietudini, la "cameretta" brancatiana non è più il "porto" dove l'intellettuale possa coltivare i "piaceri della memoria"⁴² e l'*otium* letterario: la violenza del secolo breve⁴³ nega all'artista riposo del cuore e appagamento estetico.

Bibliografia

- ABRUGIATI, Luisa, *Il primo tempo di Vitaliano Brancati*. Lanciano, Carabba, 1977.
- ALONGE, Roberto, *Madri, baldracche, amanti*. Milano, Nolan, 1997.
- BACHELARD, Gaston, *La poetica dello spazio*. Bari, Dedalo, 1975.
- BACHTIN, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino, Einaudi, 1968.
- BENJAMIN, Walter, *Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *Lo spazio letterario*. Torino, Einaudi, 1967.
- BRANCATI, Vitaliano, *Don Giovanni in Sicilia*. Milano, Rizzoli, 1941.
- BRANCATI, Vitaliano, *In cerca di un sí*. Catania, SEM, 1939.
- BRANCATI, Vitaliano, *Il vecchio con gli stivali*. Milano-Firenze-Roma, Bompiani, 1946.
- BRANCATI, Vitaliano, *Sogno di un valzer e altri racconti*, a cura di Enzo Siciliano e Rita Verdirame. Milano, Bompiani, 1982.

⁴² "I piaceri della memoria" costituisce il capitolo introduttivo del libro di saggi e riflessioni di V. Brancati, *I piaceri (parole all'orecchio)* stampato nel 1943, e riprodotto con adeguate annotazioni nella più volte menzionata edizione dei "Meridiani" mondadoriani.

⁴³ Scontato l'omaggio al fortunato libro di E. J. Hobsbawm, *The Age of Extremis: The Short Twentieth Century (1914-1991)*

- BRANCATI, Vitaliano, *Romanzi e Saggi; Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero, "Introduzione" di Giulio Ferroni. Milano, Mondadori, 2003, 2 voll.
- COLETTI, Vittorio, "Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo", in Paolo AMALFITANO ed., *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*. Roma, Bulzoni, 1998.
- DANIELE, Daniela, *Città senza mappa: paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*. Piacenza, Dell'Orso, 1994.
- DI GRADO, Antonio, "Il teatro della città, la città come teatro", in Giuseppe TRAINA ed., *Vitaliano Brancati scrittore del Novecento*. Ragusa, Centro Studi Feliciano Rossitto, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Figure II. La parola letteraria*. Torino, Einaudi, 1972.
- GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*. Roma, Editori Riuniti, 1975.
- INNOCENTI, Laura, Maurice BLANCHOT, "Premessa" a Laura INNOCENTI ed., *Scene, itinerari, dimore. Lo spazio nella narrativa del '700*. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 11-17.
- HOBBSAWM, Eric John, *The Age of Extremis: The Short Twentieth Century (1914-1991)*. New York, Pantheon Books/Random House, 1994.
- KERN, Stephen, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- LOTMAN, Jurij Michailovič, "Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città", *La semiosfera*. Venezia, Marsilio, 1985.
- LYOTARD, Jean-François, "Periferie", *Millepiani*, 2, Milano, 1994.
- PERROT, Michelle, "Gli spazi del privato", in Franco MORETTI, a cura di, *Il romanzo*. Torino, Einaudi, 2003, vol. IV, pp. 495-562.
- MACCHIA, Giovanni, *Pirandello e la stanza della tortura*. Milano, Mondadori, 1986.
- POULET, Georges, *Le metamorfosi del cerchio*. Milano, Rizzoli, 1971.
- PIRANDELLO, Luigi, *Novelle per un anno*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma, Newton, 1994.
- SCHILIRÒ, Massimo, *Narciso in Sicilia. Lo spazio autobiografico nell'opera di Vitaliano Brancati*. Napoli, Liguori, 2001.
- SPERA, Francesco, *Vitaliano Brancati*. Milano, Mursia, 1981.
- TREZZA, A. "Mito della dimora, dimora del mito: il ciclo dell'eterno ritorno in Regain", in Gianfranco RUBINO, Carlo PAGETTI

- eds., *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*. Roma, Bulzoni, 1988.
- VERDIRAME, Rita, "Posizioni critiche di Brancati giovane", *Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana*, n. 3, Catania, 1976.
- VERDIRAME, Rita, "Dal mito all'impegno: primi tentativi teatrali di Vitaliano Brancati", in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, Catania, Assessorato Regionale ai Beni Culturali, 1983.
- VERDIRAME, Rita, Manuela SPINA eds., *Canto e controcanto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*. Catania, CUECM, 2007.

APPENDICE

Trascriviamo e presentiamo in ordine cronologico di apparizione i quattro racconti brancatiani che abbiamo reperiti sui giornali dell'epoca e che abbiamo analizzati dettagliatamente nel nostro saggio.

L'EPIDEMIA

Giornale dell'Isola, 10 marzo 1927

L'ultimo carro passò presso la fattoria con una lentezza trabalzante, lasciando cadere dei limoni giù dalle ceste legate...

Fu così che per lo spiazzo si diffuse il profumo del giardino lontano e tremò la vaga immagine degli aranci dinnanzi agli occhi di tutti.

Antonio Gerlova, accendendo il sigaro, lieto e tranquillo, vedeva il crepuscolo declinare sui suoi grandi pascoli bruni, intanto che con l'anima lo sentiva scendere anche nelle sue terre lontane ed invisibili: nei giardini cupi di limoni, presso Paternò; nei novali areosi e vasti della Piana; negli oliveti grigi e silenziosi dell'Etna.

Una parte dello spazio era sua. Egli mirava le nebbie bianche de' greggi spostarsi con tardità, nei pascoli; udiva il cigolio dei carri perdersi nella lontananza dei suoi possessi; pensava che, in quel momento, nella Piana, i bovi tornavano con l'aratro verso le mandrie; pensava che le trecciaiuole di Paternò abbandonavano l'opera dei canestri, e che i grilli cantavano su per gli olivi, alle falde dell'Etna.

Grande era la pace che gli si dilatava nell'anima, poichè egli ora si riposava in ogni solco lasciato interrotto, in ogni cavallo staccato dal carro, in ogni bove slegato in tutta la sua terra, rimasta libera di ogni strumento di vanga e zappa, ad ascoltare gli assioli.

Assaporava il fumo del sigaro e parlava col fattore e i mezzadri di una coppia di asini che avrebbe venduta nella prossima fiera.

– Incomincia il freddo! – disse un giovane alzandosi. – Non voglio prendere la “grippe”.

– Che “grippe”? – chiese Gerlova, accendendo un altro sigaro.

– La “Spagnola”, caro signore. È tornata in Europa. Nella Svizzera i cimiteri sono pieni. Nella Francia, anche il Presidente della Repubblica è ammalato. Nella Russia...

– Basta! Basta! Non mi vorrai dire che il mondo ha la febbre...

– I giornali di oggi non parlano d'altro. La statistica dei morti, giunta al centro di sanità europeo, è terrificante.

– Ma l'Italia è ancora immune! – rassicurò il fattore, e si levò per stendere le braccia e scacciare il freddo che, di soppiatto, gli s'era insinuato nelle ossa.

Antonio Gerlova tacque pensoso, mentre la sera gli rubava allo sguardo i pascoli, le fontane, i sentieri d'erba e i casamenti. E una lieve inquietudine gli cadeva nel cuore per quelle terre perdute nella tenebra come se egli,

venuto dalla povertà e dallo stento, avesse bisogno di vedere, di sentire e di toccare le sue ricchezze, per credere di possederle veramente.

E poi il fatto che la notte potesse cancellare di colpo tutto quello che egli, col sudore, la veglia e la volontà tesa, aveva raccolto in quarant'anni, aggiungendo albero ad albero, solco a solco, e infine salme a salme; e le stelle che s'accendevano nel cielo lontano, piccole e tuttavia racchiudenti nel loro scintillio immensità di campagne un milione di volte più grandi delle sue; e i canti dei pastori dispersi gli serravano il cuore con un senso di sfiducia e di stanchezza.

Per fortuna, dentro la fattoria fu acceso il lume e biancheggiò nell'interno la tavola ingombra di vivande forti e di boccali.

Egli si alzò, scotendo ogni malinconia, e invitò i suoi mezzadri a mangiare e a bere lietamente.

L'indomani, all'alba, sarebbero riapparsi tutti i suoi campi sorridenti e brinati; e tutte le sue erbe, e tutte le sue capre... e le case e i carri e i melograni che, laggiù, sul clivo erano verdi e leggeri come un sospiro.

Infatti, al mattino, dovendo ritornare in città, la sua prima ansia fu di schiudere la finestra. Col cuore commosso mirò i pascoli umidi e turgidi, i carri carichi di falasco, e l'immenso ridere dell'oriente sfumato dalle nere masse degli alberi.

Egli rimase al davanzale con le lacrime agli occhi, dinanzi a quell'orizzonte suo, a quello spazio conquistato col sudore e col sacrificio, a quelle valli dorate, a tutta quella ricchezza di cui egli solo conosceva la storia dolorosa. Le sue ansie e le sue fatiche, le sue insonnie e le sue speranze tramutatesi ora in erbe, in verdure, in alberi, ondeggiavano per la pianura pingue. Com'era dolce la vita, all'ombra dei propri castagni e dei propri olivi, in mezzo al crescere dei greggi, allo sconfinare dei possessi verso siepi sempre più lontane!

E gli tornò più doloroso e soffocante il ricordo di quell'epidemia che scivolava immensa e silenziosa come nebbia invisibile, dietro il cielo di Sicilia, oltre innumerevoli cerchie di orizzonti, nell'aria della Spagna, della Francia e della Svizzera.

Guardava i suoi campi che sarebbero rimasti nel mondo, erbosi, alberati e profumati, senza saper nulla di lui che li aveva comprati col sangue, li aveva amati perdutamente ed era morto, dopo il quarto raccolto.

La macchina fendeva la campagna rosacea e alberata, trascinando con sé, nella corsa polverosa, il cielo sempre uguale sulle vie diverse e il mare sempre turchino e sorridente ad ogni svolta, ora tra le case dei pescatori, ora tra le rupi di lava, ora tra i filari di pini. Passava fulmineamente attraverso le vie dei borghi, immergendosi per un attimo nella familiare intimità di una conversazione tra vicini, rombando fuor della stretta delle mura, nel verde della campagna libera.

Antonio Gerlova comprò il giornale del mattino, nell'edicola di un villaggio: il mondo gli si colorò agli occhi di guerre, di feste, di rivolte, sotto le notizie e le visioni che si sprigionavano dalle sei colonne del foglio.

Si annunciava la celebrazione della Primavera Siciliana (un ricordo di gigli e di carri inghirlandati gli attraversò l'anima).

Si preparavano balli, spettacoli, concerti, gare... Ma, proprio sotto l'annuncio di una gara, vide nereggiare il comunicato del Centro Sanitario d'Europa – contratto e rannicchiato, come un verme in agguato che avrebbe divorato quanto di gioie e di gaiezza prometteva l'ampia pagina della cronaca.

L'Europa era tutta invasa dalla "grippe". L'Italia rimasta incolume, palpitava e tremava nell'imminenza del contagio.

Gerlova lanciò il giornale nell'aria e tornò a guardare intorno a sé, nello spazio slittante. Si immergeva voluttuosamente nella vita dei campi e dei borghi; nella tiepida vita degli alberi traspiranti e degli uomini respiranti, nell'incrocio delle voci, dei gesti, delle passioni...

Guardava i fanciulli, le caprette, i puledri avidamente, guardava dentro i cortili, nelle piazze, nelle vie vaste e luminose, come assetato di visioni pulsanti, germoglianti, ebbre. Voleva sprofondare nel calore della giovinezza che parla, ama, ride, mangia, suda – lungi dai pensieri di morte.

Ah, se la "grippe" fosse piombata in quella folta massa umana, in quel ricco pasto di carne viva!

Chiudeva allora gli occhi e sentiva il vento della corsa battere contro le sue palpebre.

In città, lesse dei grandi volumi di medicina; interrogò i medici; dormì poco...

Seppi così che la "grippe" si diffonde da un continente all'altro con la rapidità dei nuovi mezzi di comunicazione... In Sicilia l'avrebbero portata le navi...

Guardava dalla finestra, per lunghe ore, il mare perlaceo e delicato, il mare Jonio così fresco sulla sabbia della Plaia, così luminoso ai piedi di Taormina, il dolce mare amico, dal quale sarebbe venuta tanta sciagura. Lo guardava teneramente e dolorosamente, quasi lo volesse scongiurare.

Amava ora l'aria, il canto delle rondini, la musica, i volti giovini... Scoprì nuove grazie nel suo giardino e nei suoi cavalli. Divorava i libri dei poeti e dei filosofi pessimisti, ove si dimostra che la vita è triste e la morte una liberazione.

A vespro, si recava sullo scalo del porto, radendo la città, sotto le querci potenti. Saliva sul camminamento cinto di lava e di ferro, che incorona la muraglia esterna, e di lì dominava il porto, ingombro di corde e di ciminiere, la massa lontana dei palazzi sotto le cupole e i ciuffi dei giardini pensili, l'Etna col sole sulla neve. Qualche nave entrava nel porto, recando le canzoni spagnuole, le figure dei balli, il frumento, il ferro, le epidemie.

Ma quale sarebbe stata quella, che nera immensa rombante, dopo essersi accostata lentamente alla riva, avrebbe scaricato il peso funebre della "grippe" (e dal primo quartiere marino, giù giù sotto le falde dei tetti lontani, sotto le cupole e le terrazze, lungo le pianure, sui fianchi dell'Etna, oltre l'orizzonte, per tutta la Sicilia luminosa, gli uomini sarebbero morti a migliaia)?

Invidiava gli animali immuni da ogni minaccia di contagio. Avrebbe voluto essere il cavallo che digruma l'erba tranquillo e si pasce e scalpita e s'impenna, in mezzo al consumarsi e perire degli uomini, e accompagna il suo padrone al cimitero e torna alle stalle lieto e sicuro, mentre l'aria ammorbatata passa nei suoi polmoni senza riuscire a scalfirli.

Al mattino, levandosi, si affacciava al balcone, sul giardino inaffiato di fresco. Respirava con trepidazione, non sapendo se nell'aria profumata dalle magnolie e dai cedri fosse sparsa la "grippe".

In un vespro domenicale, mentre si recava al tè offerto da un amico, lo assalì un impeto di rivolta contro questa preoccupazione più orribile della "grippe" stessa. Il sole, tramontando, allungava le ombre delle torrette e dei campanili a incrociarsi lente e oscure nella luce bianca della piazza. Così come s'allungavano dalla Spagna e dalla Francia e s'incrociavano sull'immenso Mare Tirreno le zone dell'epidemia, verso le coste della Sicilia.

Vedevo gli interni di tutte le case di Spagna, scoperciandole dei tetti con la fantasia: una plenitudine di infermi sopra una gradinata infinita di letti bianchi. Finestre chiuse; teatri deserti; scuole tenebrose; Valencia triste e lenta come un tango sulla bocca dei rari passanti, per le vie desolate.

Quando poi, nel salotto dell'amico, seppi che la bionda seduta presso il piano era una scrittrice cosmopolita, tornata dall'America il giorno prima, fece in modo che le fosse presentato e che le potesse parlare.

– Ed è bella l'America?

– Troppo nuova e senza tracce di tempo. Bourget ha colto il dramma di quella regione, nell'Oltremare...

– Ella è passata dunque per lo stretto di Gibilterra.

– Sì, certamente.

Un improvviso pudore lo arrestò: voleva chiederle se avesse visto la "grippe" salire sulla sua nave, se avesse visto gli ospedali, i morti...

– E quest'epidemia che decima l'Europa?...

– Ho saputo che fa un po' di strage. Mah... Non si balla? – domandò poi al pianista.

Gerlova sedette in disparte, rabbrivendo in tutte le ossa.

Fu ballato un charleston, con un motivo dolce e insignificante, come una musica ironica che indugi su poche note per timore di diventare malinconica o romantica.

(Intanto da Barcellona odorata di cedri salpava, certo, la "grippe" sui transatlantici veloci).

Un tango si svolse lentamente, con un senso di noia squisita in tutte le sue figure.

– È il ballo che più mi piace – disse la scrittrice.

(La "grippe" divorava le vie del mare, radendo le coste d'Africa).

Fu suonata un'aria di one-step... E Antonio Gerlova sentí per tutta la notte che, dopo ogni giro di coppia, l'epidemia aveva attraversato spazi enormi e s'era appressata spaventosamente alla Sicilia.

Il giorno dopo pensò, quasi con sicurezza, che la "grippe" fosse approdata.

Maggio e la primavera non erano ancora morti, ed egli si chiedeva come mai in quell'aria così tiepida, in quella luce così giovine, tra i giardini, le verande e il mare, potesse celarsi l'immensa sciagura di un contagio.

Una sera, avvertí dei brividi e trovò la febbre nel polso.

– È arrivata! – disse, passando con sollievo dal dolore della preoccupazione a quello della certezza.

Il secondo giorno gli portò anche il delirio. In un attimo di lucidità, chiese al dottore quanti fossero insieme a lui gli ammalati di "grippe". Il medico lo rassicurò: la sua non era che una polmonite comune.

L'indomani, del resto, se egli avesse potuto leggere il giornale, si sarebbe incoraggiato maggiormente, poichè i morti, nella città, erano assai pochi... dieci, ed ogni pericolo di epidemia era scongiurato.

Bisogna anche pensare che, se egli non fosse morto, i decessi sarebbero stati soltanto nove.

METROPOLI

La Stampa, 26 gennaio 1934

Il Mattino, 18 agosto 1934

Non pioveva piú, non tirava vento, e il cielo s'era tutto sgombrato... Si sentiva, con una specie di grandezza, il rumore degli autobus e delle vetture. Nessun altro rumore che questo. La voce degli uomini era assente, come se la grande città fosse abitata da sole macchine. Eppure, quanti uomini gremivano le strade, i negozi, gli edifici! E con quale moto!... Filippo scrisse:

"Caro zio, sono arrivato stamane e ho comperato subito le scarpe. Penso che camminerò molto – per le strade, naturalmente. Ma se camminerò cosí anche nei miei propositi, viva Dio, tornerò da voi in macchina... Lasciamo andare: questi sono sogni. Ma che città, caro zio! Mi sento rinnovare tutto quanto! Non c'è nulla che si ripeta ai miei occhi; tutto si muove, tutto scorre, tutto va via, e dell'altro lo sostituisce con la stessa vitalità e la stessa allegrezza. Quanti visi ho nella memoria. quante espressioni..."

Filippo si fermò per un momento e si mise a ricordare: interni di caffè e di autobus, interni di banche e di ristoranti; bellissime cassiere, impiegati cortesi, uscieri eleganti: tutti l'uno dopo l'altro, nella sua memoria, con una

successione e una rapidità di bolidi. Tutti allegri di questo moto a cui partecipavano. Il moto, la gioia! Filippo continuò a scrivere:

"... Non c'è il tempo di seguire fino in fondo un pensiero. Questo per il mio temperamento è utilissimo. Ho capito che non esistono idee brutte o malinconiche. Le idee diventano cosí quando si insiste su di esse, quando, dopo averle pensate, torniamo a pensarle, due, tre, quattro, venti volte, e le portiamo con noi fino al letto... Qui, non so piú cosa pensassi stamattina e cosa pensassi a mezzogiorno. Nella strada poi non è concesso riflettere, nemmeno per mezzo minuto. Fra l'altro, di un uomo vivo diventeresti un puro e semplice caso di investimento. Ma quello che piú mi piace è il modo con cui tutti hanno accettato il destino di non rimanere mai fermi, di passare da uno spazio all'altro con i mezzi piú veloci, e di guardare, nel giro di dieci minuti, tante cose cosí diverse fra loro. Io sono lieto di essere venuto qui; e ti ringrazio di avermi procurato i mezzi per venirmi..."

Si fermò ancora.

La bruna cassiera del caffè Ricordi gli aveva detto: "Signore, stia tranquillo..." E già quella cassiera spariva dalla sua memoria; e ne appariva un'altra, quella di un negozio, che, prendendo il denaro, gli sorrideva, e porgendogli il resto, gli sorrideva, e infine quando egli la salutava, gli sorrideva ancora, sempre in silenzio, come se fosse muta. E già anche lei si allontanava, spariva. E Filippo si trovava in un autobus: il bigliettotaio gli dava delle spiegazioni sulla pianta della città, ma non erano passati tre minuti che Filippo era costretto a scendere, e il bigliettotaio si perdeva con la sua macchina nel laberinto di vie sconosciute. Subito dopo, nella sua memoria, c'era l'amico dello zio, il vecchio ragioniere Romualdi, che s'avanzava di corsa, con la penna in un orecchio, dal fondo di un corridoio: – Filippo! Filippo! – e lo abbracciava. Ma poco dopo, dei campanelli squillavano, e il ragioniere lo baciava sulle guance e di corsa, come era venuto, tornava a sparire nel fondo del corridoio. Alla figura del ragioniere, si sostituiva quella di un consigliere di prefettura al quale Filippo era stato raccomandato dal podestà del suo paese. – Benissimo! Benissimo! – diceva il consigliere, battendo il pugno sul tavolo e alzandosi leggermente sulla poltrona, come chi va in auto per vie accidentate – Benissimo! Faremo! Vedremo! – E già prima di concludere il suo discorso, accompagnava Filippo alla porta, dicendo: – Ha capito? Siamo intesi, benissimo! –. Un altro discorso, ben cominciato ma rimasto anch'esso senza conclusione, glielo fece il commendatore Baroli. – Troveremo una sistemazione – disse il commendatore da principio, ma poco dopo, guardando la parete a vetri azzurri, dalla quale veniva un animato e continuo suono di parole – Scusatemi – mormorò. – C'è una riunione. Dura da tre ore... Bisognerà continuare – e licenziò affabilmente Filippo. Infine, una commessa di negozio, togliendo un abito dalla vetrina, gli aveva sorriso maliziosamente, facendogli col dito un cenno grazioso e severo. Ma anche lei era subito sparita dietro delle tende rosse.

“Bella gente! Bella vita!” pensò ancora Filippo, e si alzò. Non aveva più voglia di continuare la lettera ed era preso anche lui dal bisogno di muoversi, di apparire e subito sparire agli occhi di un qualche altro osservatore...

Quando, la sera, rincasò, era molto stanco; e una voce oscura lo avvertiva che sarebbe stato meglio chiudere gli occhi, non pensare, non ricordare. Ma tanto più egli era malinconico e preoccupato, tanto più si faceva allegro il suo arido pensiero: quel pensiero che, nel pomeriggio, aveva fatto una scoperta e ora voleva illustrarla al suo legittimo possessore, a costo anche di non farlo dormire.

“Bene!” disse Filippo. “Pensiamo! Vediamo di che si tratta”. E tirate fuori del letto le gambe, si mise a contemplare nello specchio la sua figura in pigiama, come se l’esposizione di quella scoperta dovesse venirgli da lei...

La scoperta era questa: nel moto d’uomini della grande città, c’era qualcosa di immobile, di triste, peggio: di legato. La mattina dell’arrivo, egli era ancora molto ingenuo e aveva scambiato per moto d’uomini la sua stessa corsa fra piazze, banche, vie e negozi, ma nel pomeriggio, grazie a quell’intelligenza di cui suo nonno aveva fornito il padre, e suo padre aveva fornito lui, Filippo, egli era già maturo e in grado di distinguere sè dagli altri – cosa, questa qui, molto difficile, se è vero che il pensiero umano, dai tempi di Socrate a oggi, non ha fatto altro che cercar di distinguere sè dal resto. Ricordò la scuola, l’aula del liceo e le grate della finestra, attraverso le quali un ciliegio pareva dire: “Insomma, concludiamo: il prigioniero sono io o siete voi?”. E quelle ombre di grate, che spesso gli si riflettevano sul vestito bianco alla marinaia, parevano sorelle di altre ombre che aveva visto quella mattina, una delle quali sul volto di una cassiera. In verità, se nella sua memoria, c’era tanto fragore e tanto moto, nelle figure, che essa gli presentava, c’era malinconia e immobilità. Ora capiva, ora vedeva chiaramente. Certo, a volere ricordare così, con la testa fra le mani, alla bruna cassiera del caffè avrebbe visto succedere, con velocità di bolide, la cassiera del negozio, e a questa il bigliettaio dell’autobus, e a questo il vecchio ragioniere Romualdi, e a questo il consigliere di prefettura, e così via come nel corso di un fiume. Ma in verità la bruna cassiera del caffè stava seduta nel suo angoletto da tre ore e vi sarebbe rimasta così, con le dita sulla tastiera e la piccola testa curva a seguire le dita, con la grazia di una testina di uccello che cerca delle pagliuzze, fino al tramonto, fino a sera. E la cassiera del negozio, che non aveva davanti a sè una giornata più che divertente, sorrideva muta, con adorabile – soltanto adesso era chiaro – con adorabile rassegnazione. E il bigliettaio dell’autobus stava dall’alba inchiodato sulle gambe divaricate, rovesciando di tanto in tanto la borsa enorme per cercarvi un soldino. E il vecchio ragioniere Romualdi, che era apparso di corsa e di corsa era sparito, in sostanza aveva fretta di tornare dietro il tavolo sulla sedia in cui sedeva da una ventina d’anni e alla quale aveva indubbiamente confidato le sue minime variazioni di peso, che poi non erano altro che malumori, gioie, benessere, privazioni. E il consigliere di prefettura, che sobbalzava nervosamente

sulla sua poltroncina, come uno che va in autobus per vie accidentate, non faceva altro che muoversi a suo modo, muoversi come a lui era concesso: staccandosi per un attimo dal velluto della poltrona e tornando subito a ricadervi: un attimo su e un attimo giù, egli poteva vantarsi di aderire alla sedia qualche ora in meno dei suoi colleghi. (O forse qualche malanno particolare lo spingeva ad agitarsi in quel modo). E lo stesso commendatore Baroli, il ricco signore, anelava di tornare dietro le pareti a vetri azzurri, là dove il consiglio di amministrazione “sedeva da tre ore” e sarebbe rimasto seduto chissà quanto tempo ancora. Ma tutti, tutti riapparivano agli occhi di Filippo con questo segreto mal confessato di prigionia; tutti sorridevano e gesticolavano furiosamente con le braccia, ma come per distrarre colui che li osservava ed evitare che egli guardasse in giù, verso i loro piedi enormi e aggiranchiti, verso le loro gambe legate.

“Bella scoperta!” si disse Filippo, passandosi le dita in mezzo ai capelli.

Sul tavolo c’era ancora la lettera per lo zio. Sembrava la lettera di uno sconosciuto: egli si alzò per leggerla, ma ebbe l’impressione che nemmeno la scrittura fosse la sua. Chi era venuto, in quella camera, a scrivere tali sciocchezze? “Tutto si muove, tutto scorre, tutto va via...”. Filippo aprì la finestra, lacerò il foglio e lanciò i pezzetti nella strada.

Li vide così volare lentamente, dal buio del quarto piano alla luce del basso; con piccole giravolte, raggiungere l’asfalto; uno posarsi sulla spalla di un ubbriaco in smoking e con lui andare ora a destra ora a sinistra come un fanalino che consigliasse ai passanti di scostarsi. Ma la strada era deserta, la linea tranviaria luccicava come di notte, nelle cucine, luccicano le stoviglie. Domani, su quella strada, su quella linea, sarebbe ricominciato il tumulto. Le macchine avrebbero riportato alle sedie e alle poltrone migliaia di uomini che da appena mezz’ora avevano lasciato il letto.

QUANDO SI È IN POCHI

La Stampa, 14 maggio 1934

Se nel palazzo di Via Belfagor le stanze deserte si succedono alle stanze deserte, e i corridoi deserti ai corridoi deserti, e le scale deserte alle scale deserte, e i saloni deserti ai saloni deserti, nel cuore del legittimo proprietario di quel palazzo, cavaliere di Gran Croce avvocato Giovanni De Benedetti, i sogni si succedono ai sogni.

Il cavaliere, in frac, è sdraiato sopra un lungo divano, nel salone dei vetri; pensa che è primavera; rivede la testina bionda di una ragazza che ha incontrato una settimana avanti e gli ha detto: “Lei, dunque, mi segue!”; fuma e suscita figure azzurrognole di nebbia nell’aria limpida e morta.

Il palazzo di Via Belfagor è ancora detto “centrale”, appunto perché due secoli fa, la via sottostante era rumorosa e popolosa ed era ritenuta il cuore della città. Ora i passanti si son fatti rari anche qui, ma il luogo con-

tinua ad essere chiamato centrale; e ogni due ore, come un tempo, passa un treno manovrato da una lontana centrale elettrica e annaffia l'asfalto. Sul nero dell'umidità, le orme bianche dei passanti si possono contare; il lunedì, giornata in cui i trecento abitanti lasciano quasi tutti la metropoli, accade facilmente che nessunaorma umana biancheggi, per delle ore, nella strada luccicante.

Ormai sono otto le persone che abitano in quella strada; e da un giornale di sinistra è stata avanzata la proposta di riunirle in un solo palazzo e chiudere la strada. Ma non sono queste le direttive del Governo, che non vuole chiudere nessuna strada, non vuole abbandonare nessun palazzo, non vuole nemmeno abbassare le saracinesche dei negozi senza proprietari e senza clienti, e non vuole diminuire il numero delle vetture tranviarie che si muovono, automaticamente e a gran velocità, per le vie di circonvallazione.

Ma se la capitale è tenuta in vita dal Governo con ogni mezzo, e la sera del lunedì, con tutti quei suoni, quelle luci, quelle vetture tranviarie che corrono senza viaggiatori, fermandosi bruscamente alle stazioni ove non sale e non scende nessuno, con tutte quelle vetrine affollate di oggetti, sembra una nave che, durante una festa abbia urtato in un iceberg e sia stata abbandonata da tutti – se la capitale resiste ancora, altre città, malgrado i provvedimenti del Governo, hanno dovuto esser chiuse. ("Chiuse" è una parola dell'epoca, molto usata dai disfattisti che spesso chiedono, in mezzo all'orrore generale, la "chiusura" della Nazione e la fondazione di una città vera, di una città abitata, di una città che non sia spettrale).

Abbandonate dagli uomini, le campagne cadono in preda alle acque stagnanti, e la palude si avvanza da ogni lato. Zanzare di "complessione molto robusta", come scrive l'unico poeta della Nazione nei suoi racconti ironici, zanzare che non hanno nulla da invidiare alle rondini, si dirigono, come nubi di frecce, verso i pochi uomini del Paese, ma vengono sterminate, alle porte delle città, dal tremendo vecchio Rodolfo De Bernardi che siede ininterrottamente dinanzi a un complicato sistema di ruote, di leve e di interruttori. Il compito di questo illustre vecchio, il cui nome suona nel mondo sterminio e paura, non è soltanto quello di distruggere le zanzare. Con la stessa facilità, e qualche volta sbadigliando, Rodolfo De Bernardi distrugge gli eserciti stranieri che vorrebbero invadere il Paese deserto.

Già non si contano più i popoli che sono ammassati ai confini della Nazione e il cui clamore, nelle sere di vento, sembra giungere fino alla capitale, mettendo un brivido nelle spalle nude delle ragazze e ispirando all'unico poeta del Paese racconti sempre più ironici e freddi.

Purtroppo, l'azione sterminatrice del vecchio De Bernardi non si spinge oltre i confini: egli può abbassare la leva azzurra e far sparire come nebbia centinaia di migliaia di uomini, per esempio, gialli, solo quando costoro mettono il piede sul suolo patrio. È così che la Nazione deve sopportare questo brulichio di negri e di gialli, oltre i monti nevosi, questo puzzolente mare d'uomini alle porte del Paese.

Già uno di questi popoli ha chiesto, con la finta umiltà degli assassini, l'affitto di una città deserta per le sue donne: avrebbe pagato l'affitto col mettere a disposizione del Ministero della Guerra i suoi giovani più validi. Ma il Ministero della Guerra ha sorriso: oh, santa ingenuità dei barbari! Com'è infantile e com'è stupidamente carino volere prendere con l'astuzia una terra abitata da pochi, ma intelligenti uomini! (Senza dubbio, i cinquecentomila discendenti dei sessanta milioni di *** sono intelligenti in modo sbalorditivo; così intelligenti che, una domenica avendo tutti meditato su una pagina di Machiavelli, tali e tante interpretazioni ne cavarono che la Nazione soffrì d'insonnia per un'intera settimana e finì col bruciare il libro del *Principe*, giudicandolo fonte eccessivamente ricca di pensieri discordi e di malessere.)

È inutile dunque dire con quanta facilità il Ministero della Guerra abbia tradotto le proposte dei gialli nei loro veri termini: impadronirsi di una città e introdurre un esercito proprio nel Paese deserto. Gli ambasciatori avevano un laido sorriso, quando esposero le richieste e le offerte dei loro capi. E il Ministero della Guerra decise di farli bastonare. Ma non si trovò facilmente un gruppo di giovani ai quali non "riuscisse noiosa" la fatica di recarsi al bastonatoio e vibrare delle frustate, fatica resa insopportabile dal fatto che il Ministero della Guerra, con poca accortezza, l'aveva stabilita per le sei del mattino. Così gli ambasciatori furono rimandati indietro; e allorché l'esercito dei gialli, fingendo di aver capito male la risposta del grande e spopolato Paese, ne varcò le frontiere, il vecchio De Bernardi abbassò la leva azzurra e lo rese addirittura respirabile.

Ma questo vecchio è, prima di tutto, un vecchio, e già qualche attacco di cuore gli ha fatto piegare la testa sul tavolo (la morte ha una sua piccola leva, forse di un colore meno elegante dell'azzurro, da abbassare anche per lui). In secondo luogo, egli è un uomo orgoglioso, innamorato dell'espressione *après moi le déluge!* e non ha mai voluto rivelare il segreto dei suoi strumenti. In questo modo la potenza militare del Paese scenderà nella tomba con lui.

Il popolo non ignora che la sua fine è prossima, non ignora che l'oceano di barbari, rumoreggiante ai confini, allagherà fra qualche anno, forse tra qualche mese, tutto il Paese. Ma come volete che questo pensiero spaventi un popolo che da duecento anni porta nel sangue la sottile arte di estinguersi? Il popolo è iniziato alla morte, alla sparizione totale, da un lungo e complicato esercizio di sterilità. Quella, a cui i barbari lo sottoporranno, coi loro incendi e le loro schiaccianti cavalcate, sarà la festa suprema, l'attesa orgia.

Il cavaliere di Gran Croce Giovanni De Benedetti, sdraiato sul divano, con un piede sulla spalliera e un altro per terra, fuma e pensa alla testina della ragazza bionda. Il suo pensiero è lento e torpido, come l'ultima onda di un mare che si ghiacci. Il suo scatto più impetuoso, il suo disegno più audace, sarebbe quello di alzarsi per un poco in piedi e dire per telefono alla ragazza: "Sì, vi seguivo!"

I suoi desideri non vanno oltre e, malgrado la loro modestia, il cavaliere non ha alcuna voglia di metterli in atto. Preferisce fumare, preferisce guardarsi il piede ben calzato e sapersi solo in quel palazzo dalle cento stanze.

“La solitudine! Che strana realtà!” pensa il cavaliere. E risale col pensiero la storia di questa civiltà fatta di silenzio e di spazi fra uomo e uomo. Che storia, e che civiltà!

Ma ora ha bisogno di cognac e brancola con la mano verso un tavolino. Ecco: ha trovato. Beve, fuma, si sente ronzare il sangue nelle orecchie, si sente davvero meglio, cade nel sonno.

È a questo punto che dal ronzio delle orecchie si sprigiona, nel sonno del cavaliere qualcosa di terrificante. Una forza, che ha dormito per due secoli in fondo quel sangue, come un drago frustato e schiacciato, apre i suoi occhi tragici, nuvolosi e lontani; dice che, fra poco, chiuderà gli occhi per sempre, ma badate – aggiunge – badate che la mia morte è un fatto che deve far paura anche a voi, un fatto di cui non avete esempi. Voi conoscete la morte dei singoli uomini, ma quella è un vero scherzo in confronto a ciò che saranno la vostra vita e la vostra morte, quando io avrò chiuso gli occhi per sempre. Voi sarete come dei fuscellini nel tempestoso mare dell'essere; voi non avrete nulla da opporre, vuoti di me, alle pesanti impressioni, simili per voi a orrendi mostri, che emaneranno dagli altri uomini, da quelli in cui io sarò viva; i vostri nervi non potranno resistere, voi sarete soggetti a forme mai viste di paura e di pazzia...

Il cavaliere si sveglia: è tutto umido di un sudore freddo, e gli batte il cuore. Sente che questa volta si alzerà dal divano.

Con un salto che meraviglia i cento specchi e suscita nel loro fondo il ricordo di antiche immagini, è dinnanzi al telefono. Il cuore gli batte sempre più rapido; il sudore gli cola dalla fronte... Vuole chiamare aiuto; rivolgersi a qualcuno, molto potente, molto coraggioso, forse inesistente. Ma a chi? a chi? Egli si mette a pensare. Strano: la sola figura che somiglia a questo qualcuno è la biondina che gli disse: “Voi, dunque, mi seguite!” A lei soltanto potrà chiedere aiuto; aiuto così: resteremo insieme per tutta la vita; e ci ameremo; e avremo dei figli!

Dei figli, ecco: dei figli. Animare il buio, che si fa intorno, con puntini di occhi sorridenti, riempire il vuoto, spezzare il silenzio!... Ma egli è solo; ed è forse troppo tardi. E già una di quelle impressioni, che il drago gli ha predetta, lo colpisce in pieno e gli fa battere i denti: è un canto assordante, uno sbattere, un cigolio, un vibrar di figure che il suo udito e il suo sguardo non potranno sopportare per più di cinque minuti senza annebbiarsi. Un giorno, egli si affacciò, da un balcone dei monti, sul mare dei barbari: di lì saliva un canto di nenie, un gridò di fanciulli, un muoversi folto di braccia e di teste. Quel ricordo, che allora lo fece sorridere, ora scuote tutti i suoi nervi in modo pietoso, come un vento che si rovesci tutto sugli esili rami di un alberetto.

Finirà questa sofferenza? E lo lascerà in sensi?

Il cavaliere cade in fondo a una poltrona, con gli occhi fissi, le braccia distese lungo la spalliera.

Ma le impressioni, che fanno impazzire il suo udito e la sua vista, diventano sempre più acute. È come se avesse perduto le palpebre e fosse costretto a tener la faccia verso il sole. Egli ha perduto qualcosa che lo proteggeva dal folgorare della Vita. Cosa ha perduto? Cosa è accaduto? ...

Forse, il misterioso drago è morto.

CITTÀ DEGLI INSETTI

Il Tempo, 12 settembre 1946

La città nuova è brutta; linda, pulita, luccicante, ma brutta; la vecchia invece, bellissima, irta di campanili, di ringhiere e di portali, nasconde nel suo seno un popolo nero di cimici, di zanzare, di pulci e di mosche. Celate sotto le tende e i quadri, annidate nei ritratti degli antenati e talvolta appiattate nelle pupille di modo che quegli occhi paiono sporgere e muoversi e perfino uscire dalle orbite, accovacciate nei libri dentro le o e le a, penetrate in fondo ai muri al di là del punto in cui arrivano i chiodi più lunghi, confuse mollemente con la lana, il crine, la paglia, le cimici aspettano l'estate.

Quando soffia la tramontana, le vecchie case paiono per sempre spazzate di questo popolo antico e molesto. Le lenzuola senza macchie, le pareti azzurrine, i ritratti e le tende immobilissimi, su cui né scivola né scorre più nulla, sono lì, davanti agli occhi, a testimoniare che in estate ebbimo un incubo. Dove sono andati quei milioni e milioni d'insetti? Dobbiamo pensare che siano andati via? E dove? In quale altra città? O dobbiamo pensare che siano morti? E in questo caso, dove sono i loro cadaveri? No, essi non ci sono mai stati. Li sognammo nei deliri del caldo; speriamo di non risognarli mai più.

Ma al primo soffio dello scirocco, uno strano malessere trasuda dalle vecchie mura, dalle tende, dai letti, dai pavimenti. La febbre batte nella pietra. Dall'intonaco bianco dei soffitti, spuntano le prime gocce nere.

Ci risiamo. Sminuzzato in miliardi e miliardi di puntini, un immenso animale nero ricompare di sotterra e occupa l'interno delle case.

Gli abitanti bruciano le reti dei letti, lavano la lana dei materassi, spargono polveri velenose, unguenti, oli micidiali, ridanno il bianco alle pareti, mettono al sole i vestiti, le lenzuola, sé stessi. Inutile. Calata la notte, l'animale nero, viscido, tritato ma immenso e unito da una sola anima, si ributta sui corpi nudi, penetrandoli da tutte le parti, infilandosi nelle orecchie, fra le ciglia e i capelli. A questo punto, pazienza e abbruttimento si danno la mano; e gli uomini si rassegnano alla loro sorte. Dormiranno con gli insetti; vivranno con loro; divideranno la casa, il letto, i libri e gli abiti.

Uomini pulitissimi, che prendono il bagno e la doccia tre volte al giorno, donne belle e perfino eleganti galleggiano la notte sulle cimici e le pulci come ramoscelli di gelsomino su un fiume limaccioso che non riesce, nonché a sporcarli, a ombrarli minimamente. È così che nei balli, si vede

su uno sparato candidissimo camminare come un bottoncino nero, ovvero in un fazzoletto di seta profumato e lucente nascondersi come un chicco di caffè, e su una scollatura incipriata e calda di gioventù fra i nei immobili e neri camminare come un neo color rubino.

Gli insetti, vivendo con un popolo elegante e pulito, succhiandone il sangue e perfino i profumi, non sono più insetti sudici. Le due cimici della signora X, famosa per la bellezza e l'eleganza, furono conservate da un farmacista suo adoratore per vent'anni dentro la cassa dell'orologio; un pidocchio, appartenuto a un dongiovanni ucciso in duello, fu venduto ad altissimo prezzo; una copia del *Werther*, tradotto da Borgese, e regalato da una giovane all'uomo che amava ma che non poté sposare, ha la pagina 40 appuntata con uno spillo alla pagina 41: dentro vi è schiacciata una cimice. E cosí via.

Non so perché le cose non procedano ancora di più su questa strada, e non sia stato accolto il progetto di una ragazza un po' bizzarra, ma in fin dei conti coraggiosa e spregiudicata: di accettare fino agli ultimi termini la compagnia di questi insetti invincibili, ma ormai redenti dai loro bassi e sporchi natali; e incastonare cimici negli anelli; appenderle agli orecchi entro cerchi d'oro; legarle a centinaia intorno al collo dentro grani di vetro...

D'altra parte, gl'insetti vincitori sono rimasti vinti dalla loro stessa vittoria. Saziatisi di un sangue, del quale non viene loro preclusa alcuna via, e che ha acquistato a mano a mano un sapore acido e repugnante, vivono languidamente insieme alle loro vittime, più stanchi essi d'infastidirle che queste di venire infastidite. Nel medesimo tempo han cominciato a soffrire dei loro sudici natali, travagliati da un amore verso la Bellezza, altrettanto forte quanto è grande lo spazio che separa la forma di una blatta da quella di un bel viso.

È stato cosí che un giorno...

Ecco: un giorno di agosto del 194*** arrivò dal nord in questa città una ragazza bellissima, di sangue dolce come il miele e intatto da qualunque puntura o morso.

Subito se ne sparse l'odore sottile per i meandri in cui abita l'oscuro popolo degli insetti; e pulci, pidocchi, cimici, blatte, topi si svegliarono dal loro antico torpore. La ragazza, punta, morsa, pizzicata, divorata, avvolte le orecchie nel sibilo delle zanzare o nel cupido ronzio delle mosche, stava per ammalarsi di paura.

Gli animali più sozzi e neri levarono gli occhi su di lei con uno sguardo, supplichevole nella sostanza, ma pauroso negli effetti. Le cimici perforavano mura divisorie, pavimenti e soffitti pur di raggiungerla; le pulci abbandonavano perfino il pelo dei cani per rovesciarsi sulle caviglie di lei; i pipistrelli, venendo meno all'impulso naturale di schivare gli ostacoli, presi dalla vertigine, le s'impigliavano nei capelli; un topo, uscito a caso da una chiavica e capitato nel corso principale, tra il frastuono delle vetture e dei cavalli, calcato, inseguito da guardie, bambini, una donna con la scopa, smise di curarsi della vita e si diede a camminare dietro la ragazza, pagando

subito questa follia con una calcagnata che gli spezzava il capino. Su una scala di marmo, bianca come la neve, salendo la ragazza con le sue scarpine argentate, una blatta le si mise dietro, umile, sottomessa, utile e servile, come se avesse una candelina legata sul dorso e da quella spargesse una luce provvidenziale.

La ragazza ripartí a precipizio, ma il suo breve soggiorno ha lasciato una traccia profonda nella storia, direi nella religione, degli insetti di questa città. Nel cielo dei pidocchi, delle cimici, delle blatte, alto sí, ma non tanto da emergere fuori dal pavimento, sono stati assunti i ragni che la morsero, le zanzare e le mosche che la punsero; mentre il topolino, che morí per averla seguita, è divenuto il santo più maestoso di cotesto paradiso, colui che spinse lo sguardo il più lontano possibile dal Brutto, dal Deforme e dal Sudicio.

Il piano delle configurazioni spaziali nell'opera di Vitaliano Brancati (1907-1954)

Anna CARTA
Università di Catania

Vitaliano Brancati “ha tredici anni quando il padre [...] viene trasferito a Catania, la sua vera piccola patria. È qui che si è formato il suo destino di uomo e di scrittore”.¹ È il 1920, e si tratta di una data importante per la biografia dello scrittore siciliano, perché l'arrivo a Catania rappresentò per Brancati non solo una fondamentale esperienza di vita ma anche, e soprattutto, un episodio fondamentale per la sua immaginazione narrativa.

Se per curiosità si volesse sfogliare il volume dedicato ai *Luoghi della letteratura italiana* che Anselmi e Ruozzi hanno curato nel 2003 per Bruno Mondadori (organizzata per luoghi-temi), si scoprirebbe che le voci all'interno delle quali viene fatto riferimento alla narrativa di Brancati sono due: l'alcova e il salotto. Qui si sperimenta la riduzione della politica a esperienza estetica e il fallimento dell'amore. Sono in effetti alcuni degli spazi di *Paolo il caldo*. Spazi chiusi, come si addice al romanzo del Novecento che, orfano dell'idillio, inclina sempre più ad ambientare le sue storie in luoghi di segregazione, di auto-esclusione da una realtà avvertita –per dirla con Walter Benjamin– come “infernale”. Ma se *Paolo il caldo*, l'ultimo e tormentato romanzo di Brancati, si presta bene a fornire esempi di ambientazioni romanzesche di primo Novecento, non sarebbe corretto circoscrivere al salotto e all'alcova i luoghi emblematici dell'opera dello scrittore catanese. Insomma: Brancati amava molto Stendhal, ma non è Stendhal. Se c'è piuttosto una indicazione stendhaliana che Brancati ha seguito alla lettera: questa è la nota dichiarazione di poetica che Henry Beyle ha affidato al suo *Armance* e a *Il rosso e il nero*: il romanzo è uno specchio portato a spasso su una strada.² Una strada maestra, per l'esattezza, una strada principale come la via Etnea, per esempio, centro storico della Cata-

¹ Enzo. Lauretta, *Invito alla lettura di Vitaliano Brancati*, p. 27.

² “Eh, signori, un romanzo è uno specchio che passa per una strada maestra”: è la celebre definizione stendhaliana del genere romanzesco contenuta in *Il rosso e il nero*, presente anche nella “Premessa ad *Armance*”. Si veda *Il rosso e il nero, Romanzi e racconti*, p. 687.

nia barocca, luogo simbolo di una determinata immagine di questa città – a tal punto da poterne essere considerato la sineddoche – e centro propulsore della narrativa brancatiana. La via Etnea e poche altre strade della topografia reale catanese.

Proviamo a prendere in prestito dagli storici un metodo d'indagine quantitativa e contiamo le volte in cui il capoluogo etneo viene scelto come spazio della rappresentazione narrativa: il Brancati "ufficiale" (cioè quello successivo al 1934, perché lo scrittore rinnegò la sua produzione del periodo fascista) ha scritto quattro romanzi: tre interamente ambientati a Catania (*Gli anni perduti*, *Don Giovanni in Sicilia*, *Il bell'Antonio*), uno solo in parte (*Paolo il caldo*). Tre e mezzo su quattro. Tra gli abbozzi di romanzi, uno su due (*Quattro avventure di Tobaico*) si svolge a Catania. Passando all'analisi della novellistica, su 85 racconti pubblicati nella recente edizione Mondadori, un congruo numero – tra cui i racconti più noti e più importanti – si svolge in questa città. La critica negli ultimi anni ha cominciato a notarlo: il primo era stato Antonio Di Grado, che già nel 1986 avvertiva la necessità di leggere la trama dei rapporti spaziali dell'opera di Brancati come una mappa che permettesse di farsi "mediatrice dell'esperienza". Ma ultimamente anche Giovanna De Angelis, Nunzio Zago, Giulio Ferroni hanno insistito sull'"importanza che assume nell'opera brancatiana lo spazio urbano", sul valore "critico" assunto nella scrittura brancatiana dal mondo provinciale o sul valore mitopoiteico e sulla "smisurata valenza simbolica" dei luoghi brancatiani.³

Sono passati tanti anni da quando Wellek e Warren nell'ormai classico *Teoria della letteratura*, tra i primi sottolineavano l'importanza della riconsiderazione del livello spaziale all'interno di un'arte considerata prevalentemente temporale come la letteratura: "i grandi romanzieri – dicevano – hanno tutti un loro mondo".⁴ Questo mondo è da un lato riconoscibile poiché coincide in parte con quello empirico, da cui preleva strade, piazze, elementi architettonici... Ma da un altro lato dal mondo reale si distingue perché ricompone quelle strade, piazze, elementi architettonici all'interno di un quadro concluso e coerente, in cui prende forma, per dirla con Greimas, un linguaggio spaziale che permette di parlare di altro che dello spazio.

³ Ci riferiamo alle affermazioni contenute in Giovanna De Angelis, "Le città di Brancati. Una catarsi mancata", *Avanguardia*, n. 22, anno 8, 2003; Giulio Ferroni, "Introduzione" a Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*; Nunzio Zago, *Brancati e il vento di Pachino*.

⁴ René Wellek, Austin Warren, *Teoria della letteratura*, p. 293.

Ecco: Brancati è uno di quegli scrittori che possiedono un mondo, e questo mondo ha la forma di Catania. Uno spazio intelligibile, concluso e coerente, un'endiadi che lega una scrittura a un luogo, e non una estensività spaziale astratta, indifferente ai fini della narrazione, una configurazione spaziale che si fa vettore privilegiato di valori semantici, di investimenti di tipo assiologico e cognitivo nei confronti del reale. I suoi romanzi non potrebbero essere ambientati che qui. Spossessati del loro spazio non funzionerebbero alla stessa maniera.

Questo perché la scelta di una precisa ambientazione è solitamente stabilita coerentemente con l'angolo visuale dal quale si sceglie di osservare il proprio tempo. Dietro una scelta topologica se ne cela una di ordine ideologico o meglio, per evitare un termine che non sarebbe piaciuto a Brancati, di *Weltanschauung*. Catania, per esempio, è una città di provincia. Una scelta visuale che Brancati condivide con Verga, il quale riuscì a mettere a fuoco il suo sguardo sul mondo solo una volta raggiunto l'angolo appartato della campagna e della piccola comunità di pescatori siciliani. Per Verga, più che per ogni altro autore, la conquista di uno stile ha coinciso con la conquista di un determinato spazio. Acitrezza, Trezza, è un luogo premoderno dal quale elaborare una delle più acute analisi sulla condizione della modernità. Solo nascosto dietro il velo rassicurante e distanziante di una "alterità" geografica, Verga può osservare in azione l'ultimo eroe cercatore, 'Ntoni di padron 'Ntoni (nel cui nome si rivela già la convivenza ossimorica e tragica di due mondi inconciliabili) e può registrare lo scacco dell'ultimo personaggio protagonista del romanzo inteso come *quête*, come ricerca in avanti; può infine constatare amaramente come la condizione moderna sia caratterizzata da un sentimento malinconico di esclusione dal mondo arcaico, da uno spazio e da un tempo circolari che includevano valori e certezze, dalla costrizione dell'uomo su una soglia tra due mondi in cui si sperimenta la condizione dell'esilio e la paura di essere travolti in una esistenza senza pace e senza riferimenti sicuri. Da quella soglia ripartiranno i modernisti Pirandello e Tozzi.

Ma mentre 'Ntoni è un quasi- esule che ha perduto per sempre la sua dimensione spazio-temporale, i personaggi di Brancati sono dei giovani che fanno rientro a casa, per non uscirne più. Spaesati, se spinti per avventura fuori dallo spazio cittadino: così si presentano gli antieroi brancatiani alle soglie della "rinascita" post-fascista dello scrittore.

Un medesimo nucleo narrativo di partenza e una trama spaziale omologa appaiono ne *Gli anni perduti* (ma già *Singolare avventura di viaggio* prendeva le mosse da un viaggio da Roma a Viterbo, da un grande centro verso la provincia), ritorna con qualche variazione e si stabilizza in *Don Giovanni in Sicilia*, “esplode” ne *Il bell'Antonio*, si aggroviglia senza potersi risolvere in *Paolo il caldo*: il personaggio contrae un malessere a Roma (o Milano) e si ritira a Catania, in famiglia, a casa. Lasciamo per il momento in sospenso questo termine –casa– per riprenderlo più avanti. Da un lato una città-casa, dall'altro la grande città, che si offre come un polo geografico “altro”, altro rispetto a quello dell'ambientazione, in opposizione al quale essa si costruisce e si dota di *senso*. Ad una opposizione di ordine topologico –come ha insegnato Lotman⁵– ne corrisponde una di ordine semantico, in grado di rivelare come da un certo momento in poi il desiderio di radicamento e di immobilismo da parte dello scrittore possiedano una funzione critica nei confronti del suo tempo e del sentimento della modernità. C'è un momento in cui Brancati spera di trovare un'altra America nella lontana provincia. È il 1934: Brancati si dimette da *Quadrivio*, fa le valigie e ritorna a Catania. Pensava davvero di trovare un'altra America nell'assonnata provincia? Oppure, come saremo tentati di credere, desiderava trovare altro da Roma, altro dal fascismo, osare una pausa, e l'America vale qui solo come sinonimo di “un altro mondo”? Un mondo in cui stare fermi. Ultima fermata, Natàca:

L'unica strada frequentata a Natàca era il lungo e dritto corso, tutto di selci scure, con palazzi panciuti e barocchi, anch'essi di pietra scura. Il sole batteva ora s'un marciapiede ora sull'altro. e la gente passava col sole da un marciapiede all'altro. Tutti camminavano piano piano, lasciando per il maggior tempo che fosse possibile il piede in aria. Era inutile, infatti, era anzi riprovevole camminare velocemente, perché una volta arrivati a un capo del corso, non restava che voltarsi e arrivare all'altro capo, e quindi ridiscendere e poi risalire, e ridiscendere e risalire, tante e tante volte che non si riusciva più a contarle, o se ne aveva paura.⁶

L'inversione di rotta implica una brusca frenata e un movimento all'indietro, la costruzione letteraria di una sorta di “rovescio

⁵ Com'è noto il critico russo ha affidato le sue idee relative all'interpretazione dello “spazio artistico” nei due saggi: Jurij Michajlovic Lotman, Boris Andreevic Uspenskij, “Semiotica dello spazio culturale”, e J. M. Lotman, “Il problema dello spazio artistico”.

⁶ Vitaliano Brancati, *Gli anni perduti, Romanzi e saggi*, p. 198-199.

del mondo”, di cui sembra restare traccia visibile nella trasformazione del toponimo Ca-ta-na nel suo anagramma e inverso Na-ta-ca.⁷ Una voluta o movimento all'indietro che richiama alla mente anche la fuga dello scrittore “dalla Roma imperiale, dove avrebbe potuto far carriera, alla Catania provinciale dove l'aspettava l'insegnamento”.⁸

Il polo della positività assoluta si trasferisce di peso in un passato addirittura prenatale per lo scrittore e in un luogo ben determinato: la Catania degli anni Dieci, avvolta nel mito liberty della *Catania felix*. Quando l'indagine si sposta sul presente si passa dall'immobile e sospesa nel tempo Viterbo, attraverso Caltanissetta, per approdare, infine, alla Catania tra le due guerre. Sono luoghi chiusi, di astrusi e ossessivi ragionamenti, di accidia esistenziale, di noia. Sono spazi altri, alternativi.

Alternativi sicuramente al gigantismo e alle vette –6000 metri!– degli esordi della scrittura brancatiana, popolati da “mondi enormi” e da “spazi senza limiti”. Niente è rimasto della vertigine d'infinito di Paolo, protagonista del poema drammatico *Fedor*, o dell'immane amplificazione spazio-temporale rappresentata da *Everest*, il mito in un atto pubblicato per volere di Telesio Interlandi nel 1931. Siamo lontani dagli slanci ascensionali di quell'opera giovanile, tutta percorsa di esaltazione mussoliniana, nella quale viene rappresentata una città vertiginosa.

Se nella città di *Everest* non ci si annoia, anzi “bisogna guardarsi dalla vertigine”, a Catania nessuna vetta da scalare, nessuna vertigine: la città sembra fatta di bassi scatoloni e i suoi abitanti sono anti-eroi senza speranza di avventura. Catania è uno spazio dove si vive in modo esattamente contrario ai luoghi in cui si producevano ed esprimevano le parole d'ordine del regime. E proprio per questo costruito esattamente al contrario. La provincia viene eletta a luogo privilegiato e delocalizzato in cui ambientare i conflitti del proprio tempo. Più il regime innalzava torri, declamava a gran voce il suo ottimismo progressista, preparava spedizioni militari e progettava guerre future, più Brancati insiste nel portare le sue storie e i suoi eroi all'interno di una città piatta, una città “orizzontale” e circolare al medesimo tempo, come verrà descritta da *Gli anni perduti* in poi: una città di “scatoloni”. Perché scatoloni?

⁷ Cfr. a tal proposito la prima sezione –dal titolo “La lettera magica”– dello studio di G. R. Hocke su *Il manierismo nella letteratura*.

⁸ Alberto Moravia, “Il destino di Brancati”, *Galleria*, 5-6, anno V, 1955, pp. 292-293.

Ogni visitatore può constatarlo: la via Etnea appare effettivamente dominata da una sequenza di edifici quadrati e massicci che sembrano appoggiati al terreno. Catania si presentava così allo straniero, come una città architettonicamente non retorica, né enfatica, ma regolare e geometrica. Quella che ci viene presentata è l'immagine quasi archetipica di una Catania legata al passato, la città con la strada dritta, gli edifici bassi e le "facciate panciute". È la città barocca, quella ricostruita dopo l'immane terremoto del 1693. La scelta in direzione di Catania sarà una scelta di "buon senso", dettata da un attento uso della ragione:

È infine il buon senso che, issato sulla cupola più alta della città in cui vivo da alcuni mesi, mi indica perpetuamente le vie della provincia, come uno specchio d'oro che, levato sulle case imbrunite dalla sera, rifletta un raggio di luce dalle contrade dove il sole non è tramontato.⁹

Presto Brancati ammetterà: "Al tempo del fascismo vedevo questa terra come la patria del buon senso e della ragione". E poiché durante il fascismo le qualità tipiche di un attivismo sfrenato vengono socialmente riconosciute come "valori", Brancati si affretterà a costruire un mondo dove –vigendo la regola del "buon senso"– tutto funzioni al contrario. L'equazione è elementare: se per il Brancati "fascista fino alla radice dei capelli" il fascismo era stato attivismo, praticità, ricchezza, finalismo, l'antifascismo sarà studio, meditazione, esame di coscienza, disamore per il pratico e l'utile, e soprattutto noia. E non c'era un posto in cui ci si potesse annoiare maggiormente come nella Catania tra i Trenta e i Quaranta.

Le regole del buon senso, come valgono per gli uomini, valgono anche per le cose, per gli edifici e per le architetture.

Anche Brancati, come il Gadda dell'Appendice alla *Cognizione del dolore*, si trovava costretto dagli eventi "catastrofizzanti" della seconda guerra mondiale a riflettere sul grottesco che alberga nelle cose e a individuare l'imperfezione nella dismisura?

Di fronte all'imperfezione del suo tempo il Brancati de *Gli anni perduti* e del *Don Giovanni in Sicilia* non reagisce semplicemente opponendo il feticismo delle proprie radici o mediante una esaltazione chiusa e regressiva nel domestico, ma costruendo un sistema attivo (per come era possibile in epoca di dittatura) in cui i personaggi fossero correlati al loro spazio in modo da fungere da

⁹ V. Brancati, *I piaceri del buon senso, Romanzi e saggi*, pp. 1384-1385.

reagente nei confronti del presente. Non volta le spalle al mondo, ché "a nessuno è dato uscire dal proprio tempo".¹⁰ ma lo osserva da una prospettiva delocalizzata e con gli occhi e la mente illuminati da una lucida ironia e da una superiore malinconia.

Con i materiali che la città di Catania gli metteva a disposizione, Brancati "costruisce" una casa.

Leggere Brancati attraverso la particolare trama di cui sono intessuti i suoi romanzi e gran parte della sua opera, è un'operazione utile, perché consente di sottoporre a verifica –oltre che di ampliare– le osservazioni che fino ad oggi hanno costruito la tradizione critica su questo autore. Gallismo? Moralismo? Satira di costume? O bisognerà piuttosto parlare di barocchismo e malinconia? Tanto più il mondo attorno appare in preda ad una frenesia d'azione e procede mosso da un finalismo incomprensibile, oltre che –visti i tempi– molto poco raccomandabile, quanto più nella Catania barocca gli spazi di movimento si restringono, il passo rallenta, le mete si dissolvono, la malinconia insorge come vessillo di un uso critico della ragione da opporre ad un ottuso e volontaristico ottimismo e le menti umane, così accomodate, si lasciano andare ai più strani ragionamenti.

Il barocco brancatiano eredita da quello catanese un senso di asimmetria, di equilibrio nella mobilità, un punto di vista molteplice su una composizione multiforme attivato dal potente potere attrattivo delle facciate settecentesche. Gli esempi in cui è possibile parlare di un vero e proprio "contagio architettonico" dell'architettura sulla scrittura, in cui l'architettura sembra prestare i suoi criteri essenziali all'immaginazione –imponendole movimenti di fuga, torsione e rotazione lungo tracciati non lineari, ma curvi, obliqui– potrebbero moltiplicarsi all'infinito:

E spesso, la sera, quando il raggio delle stelle riusciva a infilarsi, tra comignoli, tetti, mensole, inferriate, nei vetri del balcone, e il tappeto per terra s'inargentava, egli seduto al buio come il padre, ricordava i giorni trascorsi...¹¹

Sa la luna cosa le succede quando, battendo a una finestra del sud, allunga i suoi raggi nella stanza: prima trova una donna seduta quieta quieta con le mani aperte sulle ginocchia, poi trova un cavallo di cartone, la sedia di un bambino, un tavolo, un letto, due poltrone...¹²

¹⁰ V. Brancati, *I piaceri della torre d'avorio, Romanzi e saggi*, p. 1399.

¹¹ V. Brancati, "Rumori", *Racconti, teatro e scritti giornalistici*, p. 154.

¹² Ivi, p. 127.

Dicevamo una casa. Un luogo costruito in modo tale da offrirsi come forma di spazializzazione dell'esperienza, "forma simbolica" di un pensiero che ri-guarda il mondo a un'altra velocità, *iuxta propria principia*, e attraverso la penna dello scrittore si configura come rovescio del mondo, non ponendosi al di fuori della modernità, ma costringendo ad una accanita contropressione nei confronti del minaccioso incombere della crisi della ragione. Malinconia, barocco e crisi della ragione. Ci è sembrato che, più che i critici letterari, siano stati due colleghi siciliani di Brancati (partecipi di quel linguaggio esoterico, misterico che secondo Sciascia accomunerebbe tutti gli scrittori siciliani) a cogliere cosa si celi nel fondo del carattere della scrittura brancatiana. "Crisi della ragione", ha detto Sciascia.¹³ Quindi del senso. "Lungo commercio col niente", ha detto Bufalino,¹⁴ e dunque invenzione di una serie di meccanismi compensatori – e critici – di quel niente. Cosa potessero produrre a livello stilistico tali meccanismi una volta attivati lo ha poi suggerito un terzo siciliano, Vincenzo Consolo, che a sua volta lo aveva imparato da Brancati: il barocchismo:

Quello stile fantasioso e affollato, tortuoso e abbondante è, nella Sicilia dei continui terremoti della natura, degli infiniti rivolgimenti storici, del rischio quotidiano della perdita d'identità, come un'esigenza contro lo smarrimento della solitudine, dell'indistinto del deserto, contro la vertigine del nulla.¹⁵

Ha detto Genette: "il pensiero moderno si è forse inventato il barocco così come ci si offre uno specchio". A Catania questo specchio si offriva già pronto all'osservatore. Il "contagio" barocco dell'architettura sulla scrittura fa sì che determinate condizioni di "visibilità" e di vivibilità del barocco catanese – il *live-in* dell'urbanesimo barocco, la particolare piega ottica che mette in comuni-

¹³ Leonardo Sciascia, "Del dormire con un occhio solo", in V. Brancati, *Opere*, vol. I, p. IX.

¹⁴ Gesualdo Bufalino, "Brancati trent'anni dopo", *Cere perse*. "Per quanto, poi, è proprio in virtù di un tale lungo commercio col niente che Brancati è riuscito scrittore tragico fra i più segreti e nuovi della nostra letteratura. Essendo le figure della sua delusione civile e sentimentale non solo i vulgati attori di un'opera di pupi provinciali e borghesi, che s'annoda e snoda in gesticolati mimiami; ma, e più, i martiri di un ingorgo senza speranza, le spie di una tetraggine che talvolta si vorrebbe perfino dir metafisica. S'fa dar supporre che ogni volta l'autore, dopo aver riso furiosamente con gli amici al caffè, rientrando solitario dopo la mezzanotte, si fermasse ad ogni scalino di casa per tremare di collera e di spavento", p. 87.

¹⁵ Vincenzo Consolo, "Anarchia equilibrata" in V. Consolo, Giuseppe Leone, *Il barocco in Sicilia*.

cazione gli interni e gli esterni, la potente funzione attrattiva delle facciate – vengano efficacemente prese in prestito dallo scrittore a fini narrativi, strutturando la narrazione e condizionando lo stile. Se a questo si aggiunge che nella Catania brancatiana il cielo è "basso e intimo come un soffitto"¹⁶ e il mare del tutto assente, si vedrà come sia a livello sincronico che a livello diacronico la città di Catania si presenti a lungo come una casa, un luogo *heimlich*, chiuso ma al contempo intimo e familiare, in cui circolano odori, umori, voci e suoni non solo dei privati cittadini, ma anche dei personaggi mitici in cui la città si identifica.

Ma quando, dal *Don Giovanni in Sicilia* (1941) si passa alla lettura de *Il bell'Antonio* (1949), ci si accorge progressivamente che qualcosa è cambiato nella particolare tramatura spaziale a cui Brancati ci aveva abituati. Si è insinuato qualcosa di minaccioso. La guerra è finita, le città bombardate sono in ginocchio, la città-casa è stata profanata, "visitata" dai ladri, penetrata a forza da stranieri. Dal 1943 Brancati non fa altro che raccontarcelo: nei racconti, nei romanzi, negli interventi giornalistici, nelle lettere. L'esperienza dei bombardamenti e dello spazio urbano distrutto dovette avere su di lui una specie di perturbante effetto di ritorno del rimosso. Non è facile vivere in un mondo in cui *all that is solid melts into air*, tutto quanto è solido esplode, come ha detto Marx, e riporta Marshall Berman.¹⁷ Ma, come ricorda il sociologo americano, è questa l'essenza contraddittoria più profonda della modernità.

Vediamo Brancati:

La vecchia casa era scomparsa completamente, la vecchia casa lo aveva abbandonato, la vecchia casa non lo aveva aspettato, la vecchia casa giaceva seppellita ai suoi piedi... Dov'era andata l'aria tiepida delle stanze, dov'era andato l'odore dei mobili, dove i tappeti, le coperte, gli specchi, le maniglie delle porte, il letto, le sedie, le fotografie e le lettere dei cassetti, le panoplie, i campanelli delle scatole portasigari, gli orologi a pendolo, le tazze e le rosoliere?¹⁸

Dove era andato il mondo di ieri, *die welt von Gestern*? Con *Il bell'Antonio* siamo di fronte ad un approfondimento della crisi in-

¹⁶ V. Brancati, *Il bell'Antonio. Romanzi e saggi*, p. 562.

¹⁷ L'affermazione marxiana, utilizzata per sintetizzare l'essenza più profonda della modernità, è stata scelta dal sociologo americano Marshall Berman come titolo del suo studio sul Modernismo, tradotto in Italia come *L'esperienza della modernità*.

¹⁸ V. Brancati, "La casa felice", *Racconti, teatro e scritti giornalistici*, p. 307.

tellettuale ed esistenziale dello scrittore, al punto di snodo in direzione della irrimediabile negatività che costituirà la cifra di *Paolo il caldo*. Anello di congiunzione tra le opere composte prima della guerra e il romanzo del 1949, la raccolta *Il vecchio con gli stivali e altri racconti* (1946) mostra bene come l'esperienza della guerra e dei bombardamenti sia stata vissuta da Brancati come il momento in cui fosse risultato drammaticamente evidente di quali fondamenti e minacce fosse gravida la temuta crisi della ragione.

La traumatica esperienza della distruzione dello spazio concreto dell'esistenza trova il suo corrispettivo nel motivo non solo della crisi, quanto della fine della civiltà occidentale e determina nello scrittore una spinta in due direzioni: da un lato la tenace volontà di trovare una risposta al problema dell'ineffabilità dell'esperienza del dolore, della guerra, uno di quegli eventi il cui enorme potenziale distruttivo genera solitamente, e con effetti drammatici, difetti di percezione e di comunicazione;¹⁹ dall'altra quello di farsi testimone delle tragedie del suo tempo, ponendo al centro dell'attenzione della sua produzione del dopoguerra il tema della "memoria volontaria" che si erge a difesa della tradizione culturale europea minacciata di estinzione. In mezzo alle distruzioni si chiuderà anche *Il bell'Antonio*, romanzo scritto "dopo la fine". Dopo la fine di ogni sogno di ricomposizione e speranza e con la coscienza gravata dalla delusione del dopoguerra, cosa che spiegherebbe perché Antonio Magnano, impotente e melanconico personaggio, porti ormai impresso sul suo corpo il marchio della frattura. La malinconia di Antonio non è più tratto distintivo di intelligenza, ma lascito dell'impotenza. Brancati ci mostra ora la progressiva de-costruzione dell'immagine della città-casa da lui precedentemente costruita, l'insinuarsi all'interno di uno spazio una volta intimo di una minaccia che deflagrerà puntualmente alla fine del romanzo, quando la familiarità dello spazio *heimlich* si rovescerà nel suo opposto *contraddittorio* e *unheimlich*, sperimentando un'esperienza condivisa allo stesso tempo all'interno della vecchia Europa:

Come concetto, dunque, il perturbante ha trovato la propria dimora metaforica, come era naturale, nell'architettura: prima nel-

¹⁹ "Che la guerra, implacabilmente dedicata al *danneggiamento* reciproco e distinguibile da altri titoli di contesa soltanto per la natura specifica del danno che infligge, possa essere stata così spesso descritta come se la violenza fosse assente indica di nuovo la facilità con cui le nostre facoltà descrittive vengono meno di fronte a un evento che ci colpisce". Elaine Scarry, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, p. 124.

la casa, [...], che pretende di offrire il massimo di sicurezza mentre invece si apre all'intrusione segreta del terrore, e poi nella città, dove ciò che un tempo era protetto da mura e dall'intimità [...] è reso strano dalle incursioni spaziali della modernità.²⁰

Oppure, ci verrebbe da precisare, dalle incursioni della modernità sullo spazio. Niente più del secondo conflitto mondiale è stato in grado di agire tanto profondamente sull'idea del paesaggio moderno, né la Waterloo di Victor Hugo e di Stendhal, né la prima guerra mondiale di Remarque e Lussu. Con la morte che giungeva dal cielo, esperienza di massa che cancellava di colpo campagne e città, fu introdotta un'idea totale del paesaggio di guerra, corollario sul piano storico dell'idea del raggiungimento del limite della fine di una civiltà, se non addirittura della civiltà.²¹

È percorribile l'ipotesi che si possa parlare per i tre grandi romanzi scritti tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta di una "trilogia catanese"? Ovvero di un sistema a tre tempi che elabori la conquista e la costruzione (*Gli anni perduti*), il consolidamento del possesso (*Don Giovanni in Sicilia*) e infine la distruzione (*Il bell'Antonio*) di un determinato spazio narrativo? Nell'ampio giro di un quindicennio si consuma una parabola narrativa all'interno della quale i segnali allarmanti della crisi della ragione, scongiurati a lungo attraverso la costruzione di uno spazio *heimlich* che si configuri come rovescio di un mondo che corre velocemente e ciecamente verso la catastrofe, diventano traumi incancellabili e ferite (reali) sul corpo di quello stesso spazio che né la scrittura, né la memoria, né la storia sono più in grado di difendere.

Catania da rovescio del mondo viene trasformata adesso –senza che si possa fare niente per opporvisi– in mondo alla rovescia.

Bibliografia

- ANSELMI, Gian Mario, Gino RUOZZI, *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- BERMAN, Marshall, *L'esperienza della modernità*. Bologna, Il Mulino, 1985.
- BRANCATI, Vitaliano, *Racconti, teatro e scritti giornalistici*. Milano, Mondadori, 2003.

²⁰ Antony Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, p. VIII e p. 12.

²¹ Vid. Maurizio Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, p. 291.

- BRANCATI, Vitaliano, *Romanzi e saggi*. Milano, Mondadori, 2003.
- BUFALINO, Gesualdo, "Brancati trent'anni dopo", *Cere perse, Opere 1981-1988*. Palermo, Sellerio, 1985, pp. 851-855.
- CONSOLO, Vincenzo, "Anarchia equilibrata" in Vincenzo CONSOLO, Giuseppe LEONE, *Il barocco in Sicilia*. Milano, Bompiani, 1991.
- DE ANGELIS, Giovanna, "Le città di Brancati. Una catarsi mancata", *Avanguardia*, n. 22, anno 8, 2003.
- DI GRADO, Antonio "L'orologio di Brancati. Spazio e tempo a Natàca", in Mario SIPALA, a cura di, *Vitaliano Brancati nella cultura europea* (Atti del convegno di studi, settembre 1986). Poi in Antonio DI GRADO, *Scritture della crisi: espressionismo e altro Novecento*. Catania, Maimone, 1988, pp. 91-102.
- FERRONI, Giulio, "Introduzione" a Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*. Milano, Mondadori, 2003.
- HOCKE, Gustav René, *Il manierismo nella letteratura*. Milano, Il Saggiatore, 1965.
- LAURETTA, Enzo, *Invito alla lettura di Vitaliano Brancati*. Milano, Mursia, 1973.
- LOTMAN Jurij Michajlovic, Boris Andreevic USPENSKIJ, "Semiotica dello spazio culturale", *Tipologia della cultura*. Milano, Bompiani, 1975, pp. 143-248.
- LOTMAN Jurij Michajlovic, "Il problema dello spazio artistico", *La struttura del testo poetico*. Milano, Bompiani, 1972. pp. 261-273.
- MORAVIA, Alberto, "Il destino di Brancati", *Galleria*, 5-6, anno V, 1955, pp. 292-293.
- SCARRY, Elaine, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*. Bologna, Il Mulino, 1990.
- SCIASCIA, Leonardo "Del dormire con un occhio solo", introduzione a Vitaliano BRANCATI, *Opere*, vol. I. Milano, Bompiani, 1987, pp. VII-XXI.
- STENDHAL [Henry Beyle], *Romanzi e racconti*. Milano, Mondadori, 1996.
- VIDLER, Antony, *Il perturbante dell'architettura*. Torino, Einaudi, 2006.
- VITTA, Maurizio, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*. Torino, Einaudi, 2005.
- WELLEK, René, Austin WARREN, *Teoria della letteratura*. Bologna, Il Mulino, 1956.
- ZAGO, Nunzio, *Brancati e il vento di Pachino*. Pachino, Comune di Pachino, 2005.

I Racconti romani di Alberto Moravia (1907-1990). Roma tra *topos* e spazio psicologico

Maria Laura Mosco
Queen's University, Kingston

Questo studio si vuole soffermare sullo spazio urbano e il suo valore diegetico nella prima raccolta moraviana di *Racconti romani*. La città di Roma è considerata qui come un testo dentro un testo, un sottotesto¹ che è al tempo stesso personaggio. I racconti si svincolano da una lettura critica che sostenga una rappresentazione mimetica della città, ma presentano una prospettiva privilegiata su un "mondo morale", come Moravia stesso lo ha definito. Roma diventa segno semiotico; testo che può essere letto ma anche personaggio che coesiste e collabora con il lettore, assieme agli altri protagonisti dei racconti.

La questione del ruolo di Roma nei due volumi dei *Racconti romani* pubblicati da Moravia nel 1954 e nel 1959,² fino ad oggi non ha lasciato gran spazio di manovra critico, soprattutto visto che Moravia stesso ha dichiarato ampiamente che la Roma nelle sue opere 'romane'; è una Roma che non esiste, "tutta sbagliata", e sembra difficile liberarsi dalle numerose dichiarazioni che lo scrittore ha offerto su se stesso e il proprio corpus, la propria vocazione letteraria, la propria abilità affabulatoria. Tuttavia Roma è presente con luoghi e toponomastica che del tutto inverosimili non sono. Una rappresentazione letteraria dello spazio urbano della città di Roma con intento mimetico non c'è, come ben ha individuato la critica. La Capitale del nuovo Stato unitario, la Città aperta, la Città "der Cuppolone", come i romani amabilmente chiamano l'imponente cupola michelangiolesca, si pone come *altro* da semplice scenario contro il quale si svolge l'intreccio. La città e la sua topografia dirigono il percorso spaziale del personaggio ma anche il percorso interpretativo del lettore, ponendosi come sistema semiotico intorno al quale la narrazione è organizzata.

¹ Per sottotesto, si intenda qui la nozione lotmaniana di testo come sistema semiotico generatore di senso.

² Ci siamo valse dell'edizione Bompiani 2002; di questa si indicheranno solo le pagine nei frammenti citati.

La prima osservazione da fare è che la Roma dei *Racconti* non è un luogo da cartolina, turistico, a differenza della transcodificazione cinematografica di Gianni Franciolini del 1955, basata su alcuni racconti, alla cui sceneggiatura partecipa lo stesso Moravia, ma questa è un'altra linea di indagine.

In un volumetto eloquente e informativo che accompagna la raccolta video, intitolato *Moravia*, per i tipi di Einaudi, Raffaele Manica, redattore tra l'altro di *Nuovi Argomenti*, quindi di chiara area critica moraviana, osserva che Roma, nei *Racconti romani*, non è mai protagonista, citando il saggio introduttivo che Moravia scrive in occasione dell'edizione da lui stesso curata dei sonetti belliani.³ Questo non sminuisce l'importanza della presenza della città nei racconti. Se non protagonista, Roma si pone come personaggio, con una sua funzione attanziale collaborativa, come nel caso del racconto "Pioggia di maggio", dove l'Osteria dei cacciatori si trova in cima a Monte Mario, un colle dal quale si gode il panorama della città, come viene indicato per ben tre volte all'interno del lungo paragrafo iniziale. Qui il protagonista del racconto incontra e si innamora di Dirce, nome che non può non richiamare Dirce, moglie di Lycus, che per aver ridotto Antiope a schiava, viene uccisa dai figli di questa; o ricordare per assonanza, la Circe omerica, ammaliatrice.

Monte Mario non è Roma (così ci dice il protagonista):

Basta, eravamo lassù, su quel Monte Mario del malaugurio, e forse, se restavo a Roma, non avrei accettato, ma lassù tutto diventava naturale e quello che il giorno prima era impossibile, il giorno dopo era già deciso. (p. 19)

Il nostro "narratore" si riferisce qui all'assassinio di Antonio Tocchi, padre di Dirce, omicidio che la ragazza stessa ha ordito, coinvolgendo il giovane protagonista, ammaliandolo, sarebbe il caso di dire. Monte Mario dunque, toponimo reale, che realizza uno spazio isolato dalla città, e che rispecchia l'isolamento del nostro protagonista che infatti là, da solo, dopo esserne fuggito senza rendersi complice dell'omicidio, non vuole tornarci, perché, ci dice, non ne avrà mai il coraggio. Se le percezioni dello spazio del narratore in prima persona, offrono una precisa prospettiva, questa stessa prospettiva si potrà ben identificare nella narrazione con un atteggiamento selet-

³ Raffaele Manica, *Moravia*. Il volume accompagna una videocassetta con spezzoni di interviste e altro materiale video d'archivio RAI, montato da Antonella Zechini, con l'intento evidente di ricostruire un ritratto non tanto dello scrittore Moravia, quanto dell'uomo Moravia, scrittore, viaggiatore, acuto osservatore della società.

tivo del lettore attento, che a livello discorsivo, se conosce Roma e Monte Mario opererà una certa ricostruzione dello spazio in base a proprie presupposizioni enciclopediche, e dunque dovrà prendere una decisione interpretativa, decisione "estensionale", per dirla con Umberto Eco. Che conosca Roma o no, che ascolti la voce di Moravia che invita a non considerare Roma ma "l'uomo come fine" delle sue opere, al lettore viene in ogni caso richiesto un movimento cooperativo e cosciente, una elaborazione della propria "mappatura cognitiva" del testo. Dunque, se naturalmente l'estensione semantica dell'enciclopedia del lettore è limitata dall'universo del discorso, e insistiamo, non da Moravia e dalle sue stesse dichiarazioni quando sostiene di aver utilizzato una topografia immaginata, resta il fatto che la presenza topografico-onomastica di una certa Roma, la sua presenza a livello d'intreccio, seppur scevra di istanze mimetiche, nei *Racconti Romani* c'è, ed assume una funzione importante a livello profondo del testo. Si deve pensare la città come "catalizzatore" attanziale, vale a dire sia come impulso per quell'attività previsionale-proposizionale del lettore rispetto alla fabula, e sia come interpretante in termini peirciani del personaggio-attore nel processo diegetico del romanzo.⁴

Due sono le Scuole di pensiero che hanno guidato l'indagine della città e che mi sembra abbiano individuato motivi che ritroviamo cari al Novecento e collegati ai personaggi di Moravia che deambulano e si annoiano nello spazio piccolo-medio borghese della Roma dei *Racconti romani*: da un lato, gli studi fondamentali della scuola sociologica tedesca del secondo ottocento, di Max Weber e Georg Simmel in particolare, che sono basilari per chiunque affronti in modo critico lo spazio urbano in relazione alla dimensione sociale, culturale e psicologica della vita moderna post rivoluzione industriale; i medesimi studi sono quindi importanti per l'indagine sull'impatto dell'ambiente urbano sulle dinamiche sociali e sulla coscienza dell'individuo. Un'economia di mercato in grande espansione e una burocrazia su larga scala sono visti come fattori determinanti di un carattere psicologico razionale, impersonale, alienato, impassibile, che conduce al detrimento intellettuale; allo stesso

⁴ Il termine "catalizzatore" -*catalyst*- è stato ripreso dal volume interessantissimo di Diana Festa-McCormick, *The City as Catalyst. A Study of Ten Novels*, del 1979, nel quale si riferisce a *Il piacere*, romanzo considerato da McCormick in maniera affine a questo lavoro, ma che trova forse il suo limite nel porre il rapporto Roma-romanzo esclusivamente all'interno di un parallelo tra la città stessa e i diversi stati psicologici di Sperelli.

tempo però, nello stesso spazio urbano, secondo Simmel, si raggiunge un certo livello di emancipazione.⁵ Dall'altro lato, la Scuola di Chicago che negli anni '20 e '30 del Novecento dirige invece la sua indagine sulla relazione tra la struttura fisica della città e il suo "ordine morale", sulla scia degli studi di Robert Park che in "The City: Suggestions for the Study of Human Behaviour in the Urban Environment", nel 1925 sostiene che forze endemiche dello spazio urbano portano ad un raggruppamento della popolazione secondo una maniera ordinata. Da un lato quindi lo sviluppo industriale che ha strutturato la città sia da un punto di vista spaziale che sociale, includendo la struttura sociale come elemento della città moderna che si sviluppa come entità conoscibile; dall'altro l'accento viene posto invece su una concezione di città come entità non solo "fisica" ma basata su relazioni intangibili.

La città nei suoi sviluppi topografici, urbanistici, economici e sociali, diventa il fulcro di discorsi descrittivi e interpretativi che rivelano come questo discorso si possa affrontare da una molteplicità di prospettive teoriche, a dimostrazione della versatilità dello spazio urbano in quanto luogo di incontro tra società e linguaggio, luogo di comunicazione e di significazione.

In "Scherzi del caldo", Ernesto, l'io narrante, uomo e padre, marito e ancora giovane, esordisce dichiarando la sua continua voglia di fuggire da casa. Siamo in estate e l'afa ha invaso l'appartamento, così come il tanfo di sudore. Dopo aver elencato le ragioni per cui ha litigato con l'intera famiglia, incluso i genitori, il cognato, la cognata, Ernesto dice: "Sapete che nuova c'è? Mi avete seccato tutti, arriverci a ottobre, con il fresco!" A questo punto viene offerto al lettore un quadro desolato che, come nella definizione dello spazio chiuso dell'appartamento del protagonista, si chiude con un odore acre:

Abitiamo sulla via Ostiense. L'attraversai e, macchinalmente, me ne andai al ponte di ferro, dove c'è il porto fluviale di Roma. Erano le due, l'ora più calda della giornata, con un cielo di scirocco, livido, che pareva un occhio che avesse preso un pugno. Giunto al ponte mi appoggiai alla spalletta di ferro imbullonato: scottava. Il Tevere, incassato tra le banchine in fondo ai muraglioni a sghembo, pareva anche per il colore fangoso, una fogna a cielo aperto. Il gasometro che sembra uno scheletro rimasto da un incendio, gli altiforni delle officine del gas, le torri dei silos, le tubature dei serbatoi di petrolio, i tetti aguzzi della centrale termoelettrica chiudevano l'orizzonte così

⁵ George Simmel, "The metropolis and mental life" in Richard Sennett ed., *Classic Essays on the Culture of the City*, p. 59.

da far pensare di non essere a Roma ma in qualche città industriale del Nord. Stetti un pezzo a guardare il Tevere, giallo e piccolo, con una chiatte piena di sacchi di cemento ferma presso la banchina, e mi venne da ridere pensando che quel rigagnolo si chiamava porto come i porti di Genova e di Napoli affollati di navi di tutte le grandezze. Se volevo fuggire davvero, sì e no da quel porto avrei potuto arrivare a Fiumicino, giusto per mangiare la frittura di pesce in vista al mare. Finalmente mi mossi, varcai il ponte, mi diressi verso certi terreni che si trovano dall'altra parte del Tevere. Sebbene abitassi lì vicino, non ci ero mai stato e non sapevo dove andavo. Dapprima camminai per una strada asfaltata, regolare, benché tra campi brulli sparsi di mondezze; poi la strada diventò un viottolo terroso e le mondezze diventarono mucchi alti, quasi collinette. Pensai che ero capitato proprio nel luogo dove vanno a scaricare tutte le mondezze di Roma: non si vedeva un filo d'erba, ma soltanto cartacce, scattolame rugginoso, torsoli, detriti in una luce che accecava, con un puzzo acido di roba andata a male. Mi sentivo sperduto, come chi non abbia più voglia di andare avanti e d'altra parte non vorrebbe tornare indietro. (pp. 34-35)

"Puzzo acido di roba andata a male", come il sudore della "casa dei poveri", come è definita all'inizio del racconto stesso. Nel suo vagare, seguendo una traiettoria non definita—ricordiamo il "non sapevo dove andavo" nel paragrafo su citato—, il nostro protagonista ritrova nello spazio urbano che abita la stessa squallida condizione della propria casa. Ernesto ci racconta poi di un incontro con una bambina ed una donna, in una vecchia baracca. La donna, in un delirio crescente, lo accusa di averle abbandonate un anno prima. Superati l'incredulità e un sentimento di paura che lo pervade, l'uomo lascia cento lire e se ne va. Qualche giorno dopo cerca di ritrovare il luogo ma invano:

Girai un'ora, nel sole che accecava, tra i mucchi di mondezze e poi tornai a casa sconfitto. Penso che non ho saputo trovare la strada. Mia moglie invece dice che quella storia me la sono inventata io, per il rimorso di aver pensato di abbandonarla. (p. 38)

Nel 1959, in un articolo apparso su *Studi Romani*, proprio sulla raccolta in oggetto, Marcello Camilucci, impegnato a sottolineare la mancanza di dramma che caratterizza il "confine antiromantico" di Moravia, già scrive di Roma in termini di "spazio ideale", come "specchio ove alcune immagini, le meno episodiche e soggettive, riescono a dilatarsi e a fissarsi paradigmaticamente".⁶

⁶ Marcello Camilucci, "Roma e i Racconti romani di Moravia", *Studi Romani*, 5, sett.-ott. 1958, pp. 547-561.

Enzo Siciliano si spinge fino a parlare di “espressionismo pittorico” in relazione alla Roma-paesaggio, come il critico la individua, sottolineando che spesso il “mondo morale” della città è marcato dalla dilatazione o accentuazione del dettaglio del quotidiano del personaggio. Roma ancora come “fondale”, per la costruzione di un monumento morale di belliana memoria.⁷

Dove la necessità si rivela essere quella del rapporto tra ambiente circostante e individuo, s’instaura una relazione tra immaginazione e esperienza psicologica. Si realizza un dialogo in cui da un lato troviamo la città detta, nominata, richiamata finanche nel titolo, e dall’altro l’immaginazione, che si riversa nella progettazione della città stessa e nell’esperienza che il personaggio fa di essa. A fare da eco alla necessità di Moravia stesso di impedire che Roma venga presa troppo sul serio, si trova di nuovo la posizione di Manica che sottolinea come, nei *Racconti romani*, Roma appaia in quelli che chiama “squarci di paesaggio rapidamente accennati” e la sua toponomastica è “volutamente errata, quasi a lasciare libero corso alla fantasia compositiva anche quando più immediato è il riferimento riconoscibile”.⁸ Seppur la caratteristica della brevità corrisponda al vero, si deve abbandonare la cautela generata dalle parole di Moravia stesso, che è sempre stato molto generoso nelle sue esposizioni pubbliche, come già detto. Si deve sempre tornare al testo. La brevità non è in equilibrio forse con la distanza breve del racconto? Non rientra forse nella manifestazione lineare del testo e nella strategia testuale del racconto stesso che proprio per il suo essere delimitato temporalmente e spazialmente deve offrirsi all’ellissi e alla sintesi? Moravia saggista, e non critico di se stesso, scrive in “Racconto e Romanzo”, incluso ne *L’uomo come fine e altri saggi*, che al centro del racconto esiste un “incanto narrativo che avvertono sia lo scrittore che lo compone sia il lettore che lo legge”; un incanto dice ancora Moravia che “viene da un’arte letteraria senza dubbio più pura, più essenziale, più lirica, più concentrata e più assoluta di quella del romanzo”.⁹ Alberto Limentani nel suo volume *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, sigilla la nozione del racconto così impostata con l’idea che il racconto moraviano assume addirittura una forma “epico-elegiaca dei ‘vinti’ del popolino romano”.¹⁰ Cer-

tamente l’interiorità del personaggio si trova ad essere il fulcro dei racconti, ma la dimensione esterna dello spazio urbano vi si accompagna. “Fanatico”, forse tra i più conosciuti dei racconti della prima raccolta, apre con una mattina estiva del luglio romano, nei pressi di una fontana asciutta per proseguire nella pineta di Anzio, la spiaggia dello sbarco alleato, il caldo del sole ardente, la tensione del tentato furto del taxi, il rientro in città, porta San Giovanni, traffico, macchine e la conclusione con un nuovo cliente che vuole andare nel centro storico della città, Piazza del Popolo, un nome soltanto oppure un elemento del sistema semiotico *Roma* che al lettore che può attivare le sue competenze enciclopediche significa, centro, Roma barocca, Villa Borghese, Via del Corso, i caffè degli intellettuali una volta e della classe media oggi, quella che Moravia distingue chiaramente dalla borghesia colta di un tempo. Di nuovo, Roma non protagonista dei racconti, ma di certo elemento attanziale. Un ruolo, quello della città, incastonato tra sensualità e concretezza materica dell’uomo che vive alla giornata, tra mito e anti-mito. Si considera dunque la nozione di tipologia culturale all’interno della semiosfera lotmaniana e quindi come riconducibile all’idea della possibilità di una più chiara interpretazione dei segni, quando s’intende il processo di significazione portato avanti attraverso un sistema di segni che è interpretabile proprio in quanto esistente all’interno di un contesto non strutturalmente dicotomico, ma enciclopedico dell’atto interpretativo.

In *Nôtre Dame*, Victor Hugo scriveva che il monumento e la città erano una *écriture*, una iscrizione dell’uomo nello spazio. Profetizzava forse anche che il libro avrebbe fatto scomparire il monumento; più che un epitaffio, un presagio che la semantica urbana, città quindi come espressione del fare umano, avrebbe perso di senso e che forse lo avrebbe ritrovato nel testo scritto? La Roma dell’Ottocento non vive certo una realtà di sviluppo industriale, con un ceto industrial-commerciale in crescita; ciò non toglie che uno sviluppo economico, in senso lato, avvenga più tardi e che la specificità della Capitale stia proprio nella tipicità che la vede catapultata a rappresentare un nuovo stato in virtù di un glorioso passato e dopo essere stata epicentro del papato e della grande aristocrazia fondiaria del centro-sud. La città come utopia o ideale illuminista, viene messa in discussione a partire dal periodo industriale in poi: basta pensare alla relazione campagna-città nei *Promessi sposi*, tra sicurezza e caos, fino al postmoderno, con le città luogo di perdizione e immobilità interiore.

⁷ Enzo Siciliano, “Moravia e Roma”, *Studi Romani*, 39, genn.-giu. 1991, pp. 85-91.

⁸ In particolare si veda, appunto, il capitolo quinto, “Roma e i suoi racconti”, pp. 88-109.

⁹ Alberto Moravia, *L’uomo come fine e altri saggi*, p. 278.

¹⁰ Alberto Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, p. 69.

Per giungere a conclusione, che si guardi all'opera di Moravia, o all'opera letteraria che affronta la rappresentazione dello spazio urbano, da dipanare non è la questione se la città venga rispecchiata o rappresentata in termini mimetici, o quale scenario fornisca alla diegesi. Sembra a dire il vero banale domandarsi se la città di Roma, ad esempio, sia sempre lo stesso interpretante, invariabile, immutabile, "eterno". Ciò che si deve indagare invece deve raccogliersi intorno all'esperienza psicologica e sensoria del testo urbano da parte del personaggio, la relazione testo-lettore, e come lo stesso spazio urbano sia ridisegnato cognitivamente. Per questa indagine, l'opera di Moravia offre abbondanza di materiali, tra tentativi di ridefinizione del senso della realtà, dell'esistenza dell'individuo, della percezione del tempo e del linguaggio.

Bibliografia

- CAMILLUCCI, Marcello, "Roma e i *Racconti romani* di Moravia", *Studi Romani*, 5, sett.-ott., 1958, pp. 547-561.
- FESTA-McCORMICK, Diana, *The City as Catalyst. A Study of Ten Novels*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1979.
- LIMENTANI, Alberto, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*. Venezia, Neri Pozza, 1962.
- MANICA, Raffaele, *Moravia*. Torino, Einaudi, 2004.
- MORAVIA, Alberto, *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano, Bompiani, 1964.
- MORAVIA, Alberto, *Racconti romani*. Milano, Bompiani, 2002.
- SICILIANO, Enzo, "Moravia e Roma", *Studi Romani*, genn.-giu., 39, 1991, pp. 85-91.
- SIMMEL, George, "The metropolis and mental life", in Richard SENNETT ed., *Classic Essays on the Culture of the City*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1969.

Cesare Pavese (1908-1950) e il linguaggio d'esilio

Andrei BARASHKOV
University of California Berkeley

Il lettore che viene a conoscere la parabola artistica di Cesare Pavese presto si accorge di una spiccata ossessione con cui l'autore piemontese spinge i propri personaggi verso l'esilio. Come Masino (*Ciau Masino*, 1931-1032) s'imbarca per l'America, così Anguilla (*La luna e i falò*, 1950) ha sempre "un piede sulle passerelle".¹ L'insistente indagine dello scrittore sullo spaesamento, fisico o spirituale che sia, va al di là di un mero omaggio a uno degli antichissimi *topoi* letterari e pare soprattutto rinvigorita (ma non causata) dall'esperienza del confino in Calabria (1935).² Si tratta piuttosto di un'innata inquietudine esistenziale e di un durevole impegno filosofico e artistico a superarla che spiegherebbero il continuo ritorno di Pavese al tema dell'esilio. L'"americano" Anguilla, trovatello e quindi "espatriato" sin dalla nascita, con l'autorità di uno che ha percorso il globo e sa vivere in mille modi, accenna a quest'impegno: "Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri di più che un comune giro di stagione".³ Eppure, sia Anguilla che gli altri protagonisti pavesiani sembrano incapaci di realizzare il compito istintivo dell'essere umano di "farsi terra e paese" e sviluppare il senso di appartenenza né alle lontane patrie adottive né ai paesi della loro infanzia e adolescenza. Il presente saggio mira a investigare le cause di questo fallimento esaminando il linguaggio psicologico e filosofico mediante il quale Pavese costruisce il ritratto del suo esule prototipico. Soffermandoci su concetti chiave quali peccaminosità, taciturnità, solitudine, esploreremo anche l'eventuale debito intellettuale di Pavese verso l'esistenzialismo del *Frater taciturnus* danese, il filosofo Søren Kierkegaard.

¹ Cesare Pavese, *La luna e i falò*, p. 10.

² Vid. Tibor Wlassics: "L'esilio è dunque, per Pavese, prima ancora che un episodio biografico, una condizione della coscienza". *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*. p. 92.

³ C. Pavese, *La luna e i falò*, p. 7.

Il viaggiatore che apre la lunga processione degli spaesati pavesiani è Masino, il protagonista della serie di racconti *Ciau Masino* pubblicati postumi ma scritti dal Pavese ventenne. È un piccolo borghese affascinato dall'idea dell'America, un giovane con pretese artistiche e *bohèmiennes*, ma anche desideroso di guadagnare bene, una persona generalmente ottimista e abbastanza ingenua. Il tragitto di questo personaggio per le pagine di *Ciau Masino* sembrerebbe una storia di un successo professionale, soprattutto a paragone con gli ovvi fallimenti del suo *alter ego* Pavese. Tuttavia, il ritratto psicologico di Masino contiene alcuni dettagli capaci di incutere dubbi sulla luminosità del futuro che lo aspetterebbe tra il Piemonte e l'America. Malgrado la sua loquacità giovanile e la curiosità per le varietà linguistiche altrui, dal gergo della malavita torinese ("Arcadia") allo *slang* anglosassone ("Il mare"), i suoi tentativi di comunicare con gli individui fuori del suo cerchio sociale sono piuttosto goffi. Allo stesso tempo Masino non si dispera, anzi sembra che si compiaccia del proprio distacco dalla gente che gli facilita l'emigrazione e accelera la deriva verso la solitudine. Un segno di questa deriva sarebbe la soddisfazione, forse involontariamente comica, che il personaggio prova quando viene incarcerata la sua ragazza Greta ("Arcadia"), il che termina, per forza e senza alcuna azione da parte sua, il loro rapporto amoroso. Il secondo esempio è più sorprendente e alquanto inquietante: Masino si dimostra anche più compiaciuto quando crede che muoia in un incidente acquatico il suo amico Hoffman, un intellettuale ebreo ("Hoffman"). L'amico però sopravvive, e il protagonista prova una specie di delusione per non poter serbarne un ricordo speciale: "Masino si accorse che aveva sperato di restare solo, con monopolio della memoria del compagno".⁴ Così si rivela la prima peculiarità del protagonista di Pavese: si sente più a suo agio con i ricordi che con le persone vive; preferisce le memorie delle donne e degli amici alla loro compagnia. Se ne rende conto e magari lo rimpiange, ma non gli resta che rinchiuderli nel suo bagaglio, la valigia del viaggiatore.

L'esule pavesiano non è uno che viaggia con sua moglie al fianco e una schieretta di bambini intorno. La sua unica accompagnatrice è una valigia, e neppure troppo grande. L'immagine ripetuta della valigia non disfatta, uno degli accenti ritmici importanti nel racconto lungo-romanzo breve *Il carcere*, diventa anche una parte indivisibile del protagonista Stefano, e potrebbe metonimicamente definirlo tutto. La valigia simbolizza la chiusura, la riservatezza

del carattere, la taciturnità, l'interiorità segreta che spesso desta i sospetti degli ufficiali doganali. Come osserva il critico Fernandez, "Stefano ha continuamente bisogno di interrompere i suoi gesti, scegliere piccoli particolari che chiuderà nel suo cuore e contemplerà in silenzio, di 'fermare il tempo' intorno a sé. Universo vuoto e statico dove arriva solo una vita setacciata e filtrata".⁵ Dunque la valigia si interpreta come capsula temporale dove si conservano imprigionati gli elementi e i ricordi del passato. Pavese scrive di Stefano: "Ogni dolcezza, ogni contatto, ogni abbandono andava serrato nel cuore come in un carcere... Più nulla doveva dipendere dall'esterno: né le cose né gli altri dovevano potere più nulla".⁶ In questa maniera si stabilisce l'unità semantica tra la valigia, il suo possessore e il carcere; il nodo che preclude la via ai rapporti con gli altri, a qualsiasi legame umano affinché sia più agevole abbandonare ogni luogo considerato provvisorio. Quanto meno carico sentimentale ci si trova dentro, tanto meno pesa la valigia, e a un uomo tanto debole come Stefano non conviene portare bauli pesanti.

"Il carcere —afferma Stefano— insegna a star soli"⁷ e quindi anche a tacere. Quest'abitudine, a prima vista innocua, sarà dovuta tanto alla predisposizione innata del suo carattere quanto all'istinto di sopravvivenza che costringe uno a trattenere le parole per non rivelare ai "doganieri" il contenuto della propria "valigia". Infatti, uno dei paesani di Brancaleone descrisse Pavese stesso come "un uomo molto taciturno, forse perché aveva paura, parlando, di peggiorare la sua situazione politica".⁸ Conviene ricordarsi che nel dato contesto storico e agli occhi dei compagni coinvolti nella politica, non alzare la voce poteva essere un segno di vigliaccheria. Anche per questo il protagonista ha un giudizio molto severo di sé stesso. La debolezza e il desiderio di rifugiarsi nel silenzio e nella solitudine diventano per lui la fonte di una "colpevole inquietudine".⁹ Mettendo questi giudizi accanto a una notevole frase del diario dello scrittore, *Il mestiere di vivere*, che dice: "L'uomo si ritrae in solitudine per peccare",¹⁰ otteniamo la visione della solitudine come *refugium peccatorum*.

⁵ Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, trad. di Franca Lericci, p. 130.

⁶ C. Pavese, *Il carcere*, p. 22.

⁷ *Ibidem*, p. 71.

⁸ Enzo Romeo, *La solitudine feconda: Cesare Pavese al confino di Brancaleone 1935-1936*, p. 52.

⁹ C. Pavese, *Il carcere*, pp. 74-75.

¹⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 122.

⁴ C. Pavese, "Hoffman", *Ciau Masino, Racconti*, p. 113.

In tal modo si consolida il nesso intimo tra l'esilio, la solitudine, la taciturnità e il peccato. Una mossa tipicamente pavesiana è la proiezione della visione soggettiva di un personaggio su tutto l'ambiente che lo circonda, l'elevazione di un'esperienza individuale al piano universale.¹¹ Così, ad esempio, il racconto "Terra d'esilio" considera confinati, e quindi sradicati, non solo i due personaggi norditaliani che il governo aveva voluto collocare in un paesino meridionale, ma addirittura tutti gli abitanti del medesimo:

Quegli uomini parevano starci provvisori. Non s'incarnavano con le sue campagne e le sue strade. Non le possedevano. Vi erano come sradicati, e la loro perenne vivacità tradiva un'inquietudine animale.¹²

Sembra che il richiamo all'inquietudine animale eccheggi o entri all'unisono con "l'inquietudine colpevole" di Stefano citata sopra, suggerendo l'idea che le loro origini non siano poi tanto diverse. Dalle conversazioni di Stefano con la gente del paese viene fuori il fatto che "hanno tutti un parente in prigione" e che del carcere "molti ne avrebbero bisogno".¹³ Naturalmente, la conferma più cospicua di quest'opinione è il caso di Giannino Catalano che viene incarcerato per una violenza carnale, sicuramente non l'unico delitto la cui motivazione Pavese attribuisce alla solitudine.¹⁴ Se nel racconto "Terra d'esilio" Otino minaccia: "Rompo la testa a qualcuno",¹⁵ sarà perché, secondo il diario di Pavese, "la solitudine vera, cioè sofferta, porta con sé il desiderio di uccidere".¹⁶ Neanche il reato di Caino, insomma, stupirebbe la comunità dove "sono tutti scappati da casa" per "mestiere".¹⁷ Scappati? O forse scacciati, come i nostri antenati Adamo ed Eva furono scacciati dal paradiso terrestre?

L'appello alla mitologia biblica non è affatto infondato in vista del grande interesse di Pavese per la filosofia di Kierkegaard, il cui nome marca periodicamente le pagine del diario e della corrispondenza privata dello scrittore. Come segnala Binetti, le lettu-

¹¹ Uno dei principi fondamentali dell'esistenzialismo. Dice Pavese: "Ciascuna tua novella è un complesso di figure mosse dalla stessa passione variamente atteggiata nei singoli nomi [...] *Terra d'esilio*, tutti confinati" (*ibidem*, p. 77).

¹² C. Pavese, "La terra d'esilio", *Racconti*, p. 140.

¹³ C. Pavese, *Il carcere*, pp. 60-63.

¹⁴ Si nota che anche Stefano, come Masino, si rallegra che l'incarceramento del suo unico amico lo liberi dal dovere di fargli compagnia.

¹⁵ C. Pavese, "La terra d'esilio", p. 142.

¹⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 98.

¹⁷ C. Pavese, *Il carcere*, p. 54.

re di Kierkegaard e di altri esistenzialisti già all'inizio degli anni quaranta "costituiscono infatti il presupposto imprescindibile su cui si fonderà quella concezione dell'uomo tendenzialmente apolitico così tipica dello scrittore piemontese".¹⁸ Difatti, l'opera di Kierkegaard intitolata *Il concetto dell'angoscia* prende in esame lo stesso fenomeno dell'inquietudine "colpevole" della razza umana e lo considera un sintomo della peccaminosità innata pienamente presente già nel primo uomo. Secondo la tesi di Kierkegaard, "Egli [Adamo] non è diverso dalla razza umana poiché in quel caso la razza non esisterebbe; Adamo non è la razza poiché neanche in questo caso la razza esisterebbe; Adamo è se stesso e la razza; ciò che spiega la razza spiega anche Adamo e vice versa".¹⁹ Se ora noi esaminiamo il racconto di Pavese sotto il titolo "Si parva licet", vedremo che si rivelerà niente meno che un'elaborazione artistica degli stessi principi filosofici di Kierkegaard. Si tratta di un minidramma teatrale tragico e spiritoso che racconta il mito di Adamo ed Eva in chiave esistenzialista. Adamo appare come una specie di filosofo sornione e malinconico nella vana ricerca di conforto e di sicurezza che Eva non gli sa dare. La femmina, per lui, è una compagna strana e incomprensibile che non ci mette troppo a dimostrargli che ogni fiducia in lei è una follia. Secondo Pavese, l'Adamo prelapso conosce già perfettamente l'infelicità della solitudine — "Ah Signore, Signore, mi domando se capisci che cosa vuol dire essere solo" —, il disagio della compagnia poco adeguata, la frustrazione di non poter costruire un rapporto soddisfacente con una donna: "Eva ha capito il mio bisogno [di una compagnia] e se ne serve per rendersi preziosa e togliermi ogni pace".²⁰

La tesi dell'infelicità dei primi uomini nel paradiso terrestre costituisce una notevole deviazione dalla credenza ufficiale, ma sembra essere in sintonia con le idee di Kierkegaard sull'angoscia esistenziale. Se Pavese non vede nessuna differenza tra l'Adamo prelapso, l'Adamo decaduto e un maschio odierno, l'esilio non può che risalire all'atto della creazione dell'uomo, e l'esilio di cui si tratta non è più quello dal paradiso, come si suol credere, ma dalla non-esistenza. Analogamente alla distinzione fatta da Kierkegaard

¹⁸ Vincenzo Binetti, *Cesare Pavese, una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, p. 14. L'aggettivo *apolitico* significa, per Pavese, appunto solitario e introverso; non intendersi della politica vuol dire non saper vivere.

¹⁹ Søren Kierkegaard, *The Concept of Anxiety. A Simple Psychologically Oriented Deliberation on the Dogmatic*, p. 29. Qui e sotto tradotto dall'edizione inglese.

²⁰ C. Pavese, "Si parva licet", *Racconti*, pp. 312-314.

tra il peccato come un atto singolo e la peccaminosità come predisposizione a peccare, Pavese distingue tra la debolezza spirituale di Adamo come una costante, una qualità inerente alla razza umana, e l'atto di mordere il frutto proibito come un errore accidentale ma conseguente alla sua natura che solo precipita l'inevitabile deriva verso la solitudine e il silenzio sempre più isolante. Ricordiamo che per Kierkegaard, la libertà è *communicerende*, "comunicante", mentre la non-libertà è sempre più "rinchiusa in sé stessa".²¹ Per questo anche la taciturnità viene considerata dal filosofo danese un segno molto negativo di uno schiavo dei propri peccati impaurito ma pervicace: "Un criminale ostinato non si confesserà (il demoniaco consiste precisamente nel fatto che esso non comunicherà con il buono)".²² Quale "idiota", dunque, avrebbe potuto tenere in mente Pavese scrivendo i versi seguenti de "I mari del Sud": "Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo / un grand'uomo tra idioti o un povero folle / per insegnare ai suoi tanto silenzio"?²³ Come abbiamo dimostrato, l'illustre genealogia dell'esule pavesiano può risalire addirittura al primo "idiota" della storia umana, Adamo.

A questo punto sarebbe opportuno tornare al diario dello scrittore per citare una riflessione importantissima sul concetto del peccato sia individuale che ereditario:

Aver peccato vuol dire restar convinto che quell'azione è in un modo misterioso creatrice d'infelicità propria per l'avvenire, che essa ha offeso qualche legge misteriosa d'armonia e non è che un anello in una catena di disarmonie precedenti future. Vivere è come fare una lunga addizione, in cui basta aver sbagliato il totale dei primi due addendi per non uscirne più. Vuol dire ingrarnarsi in unacatena dentata, ecc.²⁴

A parte il fatto che, come concezione teologica, sembra essere di tipo buddhistico piuttosto che cristiano, la tragedia di questo ragionamento consiste nel negare al peccatore qualsiasi possibilità di redenzione. L'esule di Pavese non supera mai le limitazioni dell'esistenza detta *estetica* descritta da Kierkegaard nell'opera *Aut-Aut*. Il suo eterno spostamento comporta un grado sempre più alto di apatia che diventa una specie di guscio per la disperazione interiore. "Non

²¹ S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 124.

²² *Ibidem*, p. 125.

²³ C. Pavese, "I mari del Sud". *Lavorare stanca*. Citato in *Racconti*, p. 27. "Idiota", ovviamente, va inteso anche in chiave etimologica della parola.

²⁴ Pavese, *Il mestiere di vivere*, pp. 50-51.

è una disperazione che riguarda qualcosa di reale –scrive Kierkegaard– ma una disperazione nel pensiero".²⁵ Il filosofo procederà a indicarne le alternative nella forma di vita etica e in quella religiosa, la quale promette al cristiano la realizzazione più piena di se stesso nel rapporto individuale con Dio, ma è proprio questo che Pavese non sa offrire ai suoi esuli. "Dopotutto il più famoso crocefisso era un dio: né deluso né fallito né vinto... Si è ripreso, e ha trionfato, e lo sapeva prima... Tanti sono morti disperati. E questi hanno sofferto più di Cristo. Ma la grande, la tremenda verità è questa: soffrire non serve a niente", conclude Pavese.²⁶ e c'è da crederci se consideriamo la sorte dei suoi personaggi che decidono di far ritorno ai loro paesi.

I ragionamenti filosofici esposti sopra rendono logico il fatto che i rimpatrii degli esuli, spinti dai ricordi falsi dei paradisi perduti, dalle illusioni di poter edificare una felicità nuova nelle proprie terre native, oppure semplicemente saturati di stanchezza e disincanto, inevitabilmente falliscono. Anche se alcuni alla fine possono godere del benessere economico, non sono in grado di fare la pace con il proprio spirito. Non per niente Pavese appunta nel diario che "Andare al confine è niente, tornare di là è atroce".²⁷ È soprattutto all'ora del ritorno quando il viaggiatore viene colpito dall'irrimediabilità del distacco dalla propria terra, quando il paese natale rivisitato comincia a apparire così estraneo come qualsiasi altro sulla superficie del globo. Lo stato d'animo del primo rimpatriato viene descritto da Pavese già nel 1930 nella poesia "I mari del Sud" il cui protagonista esibisce le tipiche caratteristiche dell'*homo viator*: riservatezza, taciturnità, atteggiamento sardonico verso il mondo e la gente, le emozioni mancanti o ben sopresse verso le terre dove ha lavorato e vissuto: "Dice asciutto che è stato in quel luogo o in quell'altro / e pensa ai suoi motori".²⁸ Il personaggio osserva inoltre che "La vita va vissuta / lontano dal paese; si profitta e si gode / e poi, quando si torna, come me, a quarant'anni / si trova tutto nuovo".²⁹ Ma in fondo, "tutto nuovo" vuol dire "niente".

È quindi inutile rivolgersi ai libri di Pavese in cerca di una possibile risoluzione della crisi esistenziale che abbiamo delineato. La sua produzione letteraria funziona piuttosto come un ammonimento al nomade che viene continuamente condannato a fare i conti con

²⁵ S. Kierkegaard, *Either/Or*, p. 194.

²⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 69.

²⁷ *Ibidem*, p. 78.

²⁸ C. Pavese, "I mari del Sud", *op. cit.*, p. 29.

²⁹ *Ibidem*, p. 27.

il proprio spirito per decidere che cosa si può intraprendere quando la terra è percorsa ma la propria casa spirituale non è stata trovata o riconosciuta. Anquilla, arrivato fino alla California, si chiede: "Valeva la pena esser venuto? Dove potevo ancora andare? Buttarmi dal molo?",³⁰ e si risolve di tornare sui propri passi, una decisione che non fa altro che rimandare il vero esame della coscienza. Il suo autore, invece, ricordiamolo, sceglie un equivalente del molo di San Francisco, una dose letale di sonnifero, e solo così aggiunge l'ultimo anello alla "catena del peccato".³¹

Nel suo saggio "In Praise of Exile", il filosofo *émigré* polacco Leszek Kolakowski si domanda se Dio tenti di farci ricordare, "in maniera alquanto brutale", che l'esilio è una condizione permanente della razza umana.³² Secondo Pavese, il silenzio del Signore ne sarebbe la conferma: "ADAMO (*balza in piedi*) Basta! Basta! Hai sentito, Signore? (*Tende l'orecchio. Silenzio*). Non ha sentito. Non sente mai".³³ Dunque, è inutile domandare. Tutti i quesiti di Adamo, di Pavese, di Kierkegaard, di Kolakowski e di numerosissimi altri sono evidentemente destinati a rimanere retorici. Tuttavia, il valore di un'opera d'arte non dipende dalla sua efficacia nel fornire risposte alle domande esistenziali né nel distribuire buoni consigli, ma viene misurata dalla maestria retorica con la quale le domande si propongono. Il fascino del patrimonio letterario di Cesare Pavese consiste esattamente nella laboriosa e persistente coltivazione di interrogativi.

Bibliografia

- BINETTI, Vincenzo, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*. Ravenna, Longo, 1998.
- FERNANDEZ, Dominique, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, trad. Franca Lericci. Milano, Lericci, 1960.
- KIERKEGAARD, Søren, *Either/Or. Part II*, trad. e cura di Howard V. Hong e Edna H. Hong. Princeton, Princeton University Press, 1987.

³⁰ C. Pavese, *La luna e i falò*, p. 17.

³¹ Scrive Natalia Ginzburg: "È morto d'estate... Scelse la stanza di un albergo nei pressi della stazione: volendo morire, nella città che gli apparteneva, come un forestiero". ("Ritratto di un amico").

³² Leszek Kolakowski, "In Praise of Exile" p. 192.

³³ C. Pavese, "Si parva licet", *Racconti*, p. 313.

- KIERKEGAARD, Søren, *The Concept of Anxiety. A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*. Traduzione e cura di Reidar Thomte. Princeton, Princeton University Press, 1980.
- KOLAKOWSKI, Leszek, "In Praise of Exile", in Marc Robinson, ed., *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*. San Diego, Harcourt Brace, 1994.
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere. (Diario 1935-1950)*. Torino, Einaudi, 1952.
- PAVESE, Cesare, *Racconti*. Torino, Einaudi, 1994.
- PAVESE, Cesare, *La luna e i falò*. Torino, Einaudi, 1996.
- PAVESE, Cesare, *Il carcere*. Torino, Einaudi, 1999.
- ROMEO, Enzo, *La solitudine feconda: Cesare Pavese al confino di Brancaleone 1935-1936*. Cosenza, Progetto 2000, 1986.
- WLASSICS, Tibor, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*. Torino, Centro Studi Piemontesi, 1987.

Bibliografia Informatica

- GINZBURG, Natalia, "Ritratto di un amico (Cesare Pavese)". Trascrizione dell'intervento del 1957 sul *Radiocorriere* a <http://digilander.libero.it/rdaneel/ritratto.htm>.

La traduzione di Cesare Pavese (1908-1950) di *Three Lives* di Gertrude Stein

Stefania ZOCCATELLI
Istituto Italiano di Cultura

Le motivazioni letterarie e storiche che spinsero Pavese a scegliere proprio *Three Lives* per una delle sue numerose traduzioni dalla lingua inglese, sono inscindibili dal momento storico e politico che stava attraversando l'Italia e, in particolar modo, l'intellettuale italiano.

L'attività come traduttore di questo importante autore italiano si colloca, infatti, nel ventennio 1930-1950, periodo nel quale nasce e si sviluppa tra gli intellettuali italiani una fascinazione particolare per l'America. Inoltre, è di estrema importanza sottolineare come questo periodo coincida, in parte, con la dittatura fascista, uno dei momenti storici e politici più dolorosi per il nostro paese.

In quel periodo la convinzione comune era quella d'aver trovato nell'America la soluzione al clima di repressione e chiusura culturale e intellettuale nel quale il fascismo aveva gettato l'Italia, per non parlare poi della buona fama di cui già godevano gli Stati Uniti come il paese che aveva accolto le ondate migratorie italiane d'inizio secolo.

Ma la condizioe decisiva che contribuì a farne un vero "mito" fu, suo malgrado, proprio il fascismo che, a dispetto della sua politica di censura, di nazionalismo e rifiuto nei confronti di tutto ciò che era straniero, senza rendersene conto fu anche l'elemento chiave che impulsò l'intellettuale italiano a ricercare nuovi sfoghi culturali, peraltro con uno slancio che non si registrava, invece, in altri paesi europei.

A conferma di ciò citiamo Dominique Fernandez che afferma: "Senza il fascismo, la censura fascista, la politica fascista d'autarchia culturale [...] gli intellettuali italiani [...] non avrebbero mitizzato quella terra lontana la cui prima qualità, ai loro occhi, fu d'essere un *altrove*, un antidoto contro la dittatura".¹ Anche Pavese concorda: "Senza un Fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America, per quanti

¹ Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, p. 7.

grattacieli e automobili e soldati produca non sarà piú all'avanguardia di nessuna cultura".² Infine, Vito Amoroso specifica quali furono le dirette conseguenze del fascismo sulla letteratura in Italia:

essa [la letteratura] subí l'appiattimento piú netto, l'assenteismo morale piú integrale. E basterà soltanto sottolineare qui l'aria di disagio, di malcontento, che fra i piú giovani letterati circolava congiunta a un desiderio di evadere, con tutti i mezzi e gli accorgimenti possibili, da quell'atmosfera stantia, grezzamente e ottusamente provinciale, piccolo-borghese e nazionalistica, fatta di menzogne e di falso ottimismo.³

In conclusione, se non fosse stato per il fascismo, la realtà americana non sarebbe mai apparsa cosí seducente. Basti pensare che nel 1931 i professori universitari furono obbligati dalle autorità a giurare fedeltà al regime, mentre la produzione di opere italiane era incoraggiata a scapito di quelle straniere che erano considerate addirittura antipatriottiche; tutto ciò si aggiunse ad un clima di inquietudine che era già presente nell'ambiente culturale di quel periodo: un certo fermento, un desiderio di cambiamento ed un'insofferenza nei confronti della letteratura europea la quale non sembrava curarsi di essere "democratica", ma si limitava, e di ciò si gloriava, ad essere compresa solo da un pubblico che godesse di una certa preparazione culturale, vale a dire i cosiddetti letterati e tutti coloro che avevano avuto accesso a un livello superiore di istruzione; e non erano poi molti a quell'epoca.

Per questo, l'aspetto che piú di tutti attirava l'attenzione di chi, come Pavese, si era avvicinato alla letteratura americana, era quello di un nuovo linguaggio, di nuove forme espressive che parlassero ad un uomo nuovo: "Prendere a modello l'America, non è soltanto perpetuare e alimentare l'opposizione politica al fascismo, è soprattutto imparare a utilizzare nuovi mezzi di espressione per tradurre le nuove realtà dell'uomo".⁴ E la letteratura americana era riuscita a raggiungere questo obiettivo non solo grazie ad un tipo di narrativa che proponeva "l'uomo della strada" come eroe: "Il romanzo americano rivela un'altra varietà di uomini: quelli che non sanno leggere né scrivere, [...] privi del mezzo esorcizzante dell'analisi,

² Cesare Pavese, "Ieri e oggi", *La letteratura americana e altri saggi*; riportato da Maria Stella, *Cesare Pavese traduttore*, p. 14 nota 6.

³ Vito Amoroso, "Cecchi, Vittorini, Pavese e la Letteratura Americana", *Studi Americani*, 6, p. 25.

⁴ D. Fernandez, *op. cit.*, p. 33.

soffrono piú a fondo le loro passioni e sopportano piú crudamente i loro bisogni";⁵ ma anche grazie all'industria cinematografica che aveva raggiunto un'efficacia comunicativa a livello massivo.

Three Lives, l'opera di Gertrude Stein che Pavese tradurrà come *Tre esistenze*, si inserisce alla perfezione in questa tendenza per varie ragioni.

Innanzitutto per la tipologia dei personaggi che si susseguono nei tre racconti di cui è composto il libro, poi per il tipo di linguaggio e per lo stile impiegato dalla Stein.

Le tre protagoniste, infatti, vivono, per una ragione o per l'altra, ai margini di quella realtà americana venduta all'italiano attraverso il cinema come un sogno dorato, una realtà americana incarnata dalla città immaginaria di Bridgepoint, che si può riconoscere come la fusione delle città statunitensi della Pennsylvania, della California e del Maryland in cui aveva vissuto la Stein prima di trasferirsi a Parigi con il fratello. Il primo e l'ultimo racconto, che vedono protagoniste due donne tedesche che lavorano come domestiche, fanno da cornice al racconto centrale che è anche il piú rappresentativo dal punto di vista espressivo.

La protagonista è Melantcha, una ragazza "quasi bianca", come Pavese traduce l'*half white* della Stein, che appartiene alla "crema" della società nera di Bridgepoint. Prima che si creino ovvie aspettative al riguardo è necessario puntualizzare subito che la condizione di afro-americana della protagonista è un tema solo marginale, accessorio a quello che è realmente il fulcro della narrazione. La realtà del nero d'altra parte, come cittadino americano e i relativi contrasti con il bianco, non viene assolutamente considerata come argomento di discussione:

Dalla aristocratica Stein non ci si può aspettare un tentativo di socializzazione in termini narrativi del problema del negro che, all'inizio del '900, viveva già nei ghetti, riserva di forza-lavoro della città-industria. [...] le interessa il negro come "altro", su cui proiettare, sperimentare, i problemi moral-borghesi-esistenziali [...]. Il negro è "diverso", non immediatamente produttivo, è in attesa di essere "salvato" o utilizzato; rappresenta cioè un mondo da riscoprire, un potenziale di valore-lavoro per una società bianca ormai satura, in grado di produrre solo organizzazione.⁶

⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁶ Alide Cagidemetro, Barbara Lanati, Bianca Tarozzi, *Lu signora plusvalore*, p. 19.

Ed è proprio l'organizzazione a menomare il pensiero umano che perde il suo scopo di esistere dato che tutto sottostà ad un'efficace e calcolata strutturazione che non lascia spazio alla creatività né alla formulazione di un proprio modo di pensare.

Ma lasciando da parte la situazione particolare del personaggio che soltanto per la sua condizione razziale è forzatamente un "emarginato" nell'America degli anni '30-'40, l'elemento che più di ogni altro interessa a Pavese è l'uso della parola e del linguaggio, l'aspetto formale e creativo del racconto. E "Melantcha" è il racconto che meglio di tutti mette in luce questo aspetto, si potrebbe affermare addirittura che il vero centro dell'attenzione in "Melantcha" sia proprio il linguaggio stesso. Il personaggio viene descritto attraverso le sue azioni e il suo comportamento, non v'è traccia dell'analisi psicologica così cara alla più classica tradizione letteraria europea.

La struttura stessa del racconto non è più un resoconto della maturazione e crescita della protagonista, ma lo sviluppo di una sola idea centrale: la produzione di un'identità che si sviluppa attraverso la ricerca dell'amore, con il conseguente fallimento, e che trova la sua conclusione nella morte della protagonista, elemento, quest'ultimo, presente anche negli altri due racconti e che fa da *trait d'union* di tutta l'opera: "L'idea dell'autrice è che ogni essere umano possiede una somma di energia, una capacità di desideri, di sensazioni e di giorni, spesa la quale si muore e non c'è più niente da fare: la morte è un atto perfettamente chiaro e, appunto, biologico".⁷ Forse, ciò che lo avvicinò alla Stein fu anche quest'idea di finitezza infallibile, idea che dovette sembrargli persino rassicurante nella sua naturalezza e semplicità, a lui che trascorse la sua vita meditando e realizzando, infine, il suicidio. A questo proposito, infatti, Pavese afferma: "Al senso delle cose immisurabili, al *fantastico*, essa [la Stein] sostituisce l'incantesimo del tranquillo fluire".⁸

Ma questo non deve farci pensare che lo stile della Stein si rifaccia al naturalismo, che non è che un calco dal vero, né al realismo, in cui la narrazione ci informa nei minimi dettagli dell'esistenza della protagonista; si tratta piuttosto della scelta di un diverso punto di vista dal quale osservare e definire il personaggio, con la particolare tecnica del punto di vista privilegiato (*center of consciousness*, secondo la definizione di H. James). La Stein racconta attraverso la coscienza dei suoi personaggi, tecnica che ci offre un

⁷ C. Pavese, "Prefazione" alla prima edizione italiana di Gertrude Stein, *Tre esistenze*, p. 214.

⁸ *Ibidem*, p. 215.

ritratto estremamente reale di questi ultimi. È come se fosse il personaggio stesso a raccontarsi in modo indipendente e autonomo dalla volontà della mente creatrice che non sembra avere potere su quella del personaggio. Il fatto di non delegare la descrizione di una personalità alla lente deformante di un narratore che, per quanto cerchi di essere imparziale, analizza la psiche del personaggio rimandandone al lettore la sua visione personale, doveva essere di enorme interesse per un Pavese alla ricerca, come si diceva, di un nuovo linguaggio e di un nuovo stile che desse voce all' "uomo nuovo" di cui tanto si parlava. L'uomo della strada, il nuovo eroe scaturito dal romanzo americano non può che auto-descriversi in un certo senso, poiché, se così non fosse, perderebbe credibilità.

Nello specifico, il lettore conosce Melantcha attraverso il suo processo di "educazione" che si traduce in una costante ricerca della "saggezza", che spera di trovare, principalmente, vagabondando per la città e instaurando rapporti d'amicizia con chiunque le sembri un buon veicolo per raggiungere la conoscenza. Questo concetto non viene mai realmente definito nel corso della narrazione, ma il suo significato emerge proprio dalle azioni della protagonista:

Melantcha ora cominciava veramente a esser donna. Era pronta, e cominciò a cercare nelle vie e negli angoli bui per scoprire uomini e conoscere la loro natura e i loro svariati modi d'agire. In questi anni che seguirono, Melantcha imparò molti modi che mettevano capo alla saggezza. Imparò i modi, e in distanza vedeva confusamente la saggezza. Questi anni di educazione misero capo direttamente a certi guai per Melantcha, quantunque in questi anni Melantcha né facesse né intendesse far nulla che fosse veramente male.⁹

Melantcha sente di possedere una certa potenza, ma non sa ancora come usare questa risorsa per accrescere la sua forza; infatti, "Melantcha aveva un grande rispetto per ogni forma di potenza riuscita" (p.74). Proprio perché è anche il suo desiderio quello di possedere la vera potenza.

Curiosamente, i luoghi preferiti dalla "quasi bianca" Melantcha, sono luoghi che non si addicono ad una ragazzina che, anzi, farebbe meglio ad evitarli, ma "Melantcha per tutta la vita fu attentissima a scoprire un'esperienza reale" (*id.*) che spera di poter trovare dove

⁹ G. Stein, *Tre esistenze*, p.73. Del testo in esame si indicheranno solo le pagine.

quella potenza e quell'attività che tanto la attraggono si manifestano più intensamente. Così, per esempio, frequenta lo scalo ferroviario:

Melantcha amava andare vagabondando, e fermarsi presso lo scalo ferroviario, e osservare gli uomini e le macchine e gli scambi, e tutto ciò che vi si faceva di attivo. Gli scali ferroviari sono un incanto perenne. [...] Per Melantcha lo scalo era pieno dell'eccitamento di molti uomini e, chi sa, di un libero e vertiginoso futuro.

Melantcha ci veniva molto spesso e osservava gli uomini e tutte le loro vivaci attività. (*id.*)

Tuttavia, non disdegna compagnie più "signorili", e passa le ultime ore della giornata con commessi o fattorini postali, non fa nessuna discriminazione delle fonti da cui può giungerle la saggezza che tanto desidera: "Aveva un grande bisogno di sapere, eppure aveva paura di quel sapere" (p. 77). E questo la spinge a fuggire ogni volta che "andava lí lí per fare un gran passo sulla strada che conduce alla saggezza" (p. 76).

Dopo lo scalo ferroviario è la volta del porto, che sembra soddisarla ancor di più:

osservava gli uomini che lavoravano a scaricare, e vedeva i piroscafi che imbarcavano carbone, e ascoltava con pieno sentimento gli urli degli enormi negri che correvano in libertà, coi loro poderosi corpi dinoccolati e il loro infantile e selvaggio strillare, sospingere, portare, trascinare grandi carichi dai bastimenti nei magazzini. (p. 77)

Melantcha adora osservare *la sua gente* offrire questo grande spettacolo di vita, ed è curioso considerare come questa "sua gente" sia sempre quella nera e mai quella bianca, nonostante la dualità espressa da quel "quasi bianca" che la accompagna per tutto il racconto. Questo sentimento di appartenenza le deriva dal padre che le ha ereditato tutta la sua profonda essenza nera. Consideriamo un momento la sua descrizione: "James Herbert era un poderoso negro, dinoccolato, dalle mani pesanti, nero e furioso" (p. 70).

Considerando le descrizioni dello scalo ferroviario, del porto e del padre di Melantcha vediamo come prende corpo quell'idea della Stein secondo la quale il nero rappresentava un potenziale non ancora utilizzato per la società americana. Il lessico che sceglie evoca immagini di operosità, di attività e movimento, sono immagini forti e incisive.

Questo suo avvicinarsi di Melantcha all'allegria e prorompente virilità nera è anche un modo per esplorare le proprie origini, per conoscersi profondamente, per sapere quali sono i suoi limiti, lei si identifica con quel mondo così nero che è presente nel suo DNA grazie a quel nerissimo e semi assente padre dal temperamento sanguigno.

Ma è quando fa la conoscenza del dottor Jeff Campbell che cessa il suo vagabondare, come se in quest'unico uomo incontrasse tutto quello che andava cercando nelle zone più oscure della città. Ed è a partire da questo incontro e dal suo innamoramento per il dottore che comincia la parte più interessante del racconto ossia, quando cominciano tra i due interminabili conversazioni, per la verità più simili a monologhi paralleli che ad un vero e proprio dialogo:

Quello che succede in dimensione analitica nella coscienza di M. è nell'insieme del libro, ciò che la Stein prova al momento in cui scrive. I tentativi (a volte disperati) di instaurare un dialogo, la solitudine, l'incomunicabilità, l'inadeguatezza dell'espressione, sono i suoi stessi problemi come scrittrice. Tutto questo sul piano linguistico viene in essere come il problema stesso del passaggio dalla immediatezza al "pensiero discorsivo logico", alla formulazione logica, in un processo comune a tutti e, pertanto, non meno realistico del realismo convenzionale. L'universalità di questo processo per cui il pensiero si fa linguaggio, espressione, è ciò che è stato da Pavese giustamente chiamato "realismo della vita subconscia". Ma è anche una universalità che comprende e riassimila i processi individuali dei singoli: e anche in questo la Stein è all'avanguardia. Al monologo interiore ella cerca di sostituire la dimensione più sociale, in fondo più umana del dialogo. Quello che i personaggi cercano di fare è venire in contatto l'uno con l'altro.¹⁰

Per questo, "la traduzione di Pavese nel continuo sforzo cui sottopone l'italiano diventa essa stessa un esperimento di stile".¹¹ Un esperimento di stile, quello che scaturisce dal processo traduttivo, che si trasforma in una sfida stimolante per Pavese, il quale è convinto che "per tradurre bene, bisogna innamorarsi della materia verbale di un'opera, e sentirselo rinascere nella propria lingua con l'urgenza di una seconda creazione. Altrimenti è un lavoro meccanico che chiunque può fare".¹²

¹⁰ Maria Stella, *Cesare Pavese Traduttore*, p. 183.

¹¹ *Ibidem*, p. 185.

¹² D. Fernandez, *op. cit.*, p. 62.

Questa sfida si concretizza in tutta la sua complessità nel rendere in italiano l'abile utilizzo della Stein di espressioni e frasi apparentemente semplici ma estremamente efficaci da un punto di vista comunicativo. Prendiamo ad esempio il discorso di Jeff su come, secondo lui, dovrebbe vivere la gente nera:

No, non so che farmene di questa continua ricerca di eccitamenti e della smania di provare ogni sorta d'esperienze. Io ho avuto un sacco d'esperienze semplicemente vivendo in modo normale e tranquillo e con la mia famiglia, e attendendo al mio lavoro, e occupandomi della gente e cercando di comprenderla. Non mi convince molto questa storia di correre a destra e a sinistra e non vorrei vedere la gente di colore far questo. Io sono un uomo di colore e non mi dispiace, e vorrei vedere la gente di colore amare il bene e amare ciò che vorrei che facessero, vale a dire vivere in modo normale e lavorar sodo e comprendere le cose, e ce n'è d'avanzo per tenere eccitata una persona rispettabile. (p. 89)

Come si può notare, Jeff non utilizza parole difficili, non analizza le ragioni della gente di colore che si comporta "bene" o "male", ma è diretto, quasi scientifico nella sua argomentazione; si ha l'impressione che si trovi ad esaminare i sintomi e le caratteristiche (questa storia di correre a destra e a sinistra) di una malattia (la ricerca d'eccitamenti, la smania di provare ogni sorta d'esperienze), ed infine che prescriva il farmaco adeguato (amare il bene, vivere in modo normale, lavorar sodo e comprendere le cose). La gente di colore viene descritta attraverso la sua condotta, non attraverso quello che pensa. Il ricorso a una struttura polisindetica del discorso (struttura che caratterizza tutta la narrazione), inoltre, dà una sensazione di spazianta semplicità, è un ragionamento perfettamente logico, indiscutibile.

Eppure Melantcha non lo comprende:

A proposito di quanto dicevate or ora, dottor Campbell, sulla vita normale e tutto il resto, io non capisco proprio cosa volevate dire con quel discorso. Voi non siete per nulla come la gente ch'è buona, dottor Campbell, come la buona gente che voi dite sempre che sono in tutto come voi. Io conosco gente buona, dottor Campbell, e voi non siete per nulla come la gente ch'è buona e ha una religione. Siete libero e spregiudicato quanto chiunque, dottor Campbell, [...]. So che parlate sul serio, dottor Campbell, e io cerco sempre di credervi, ma non posso dire di capir davvero quel che intendete quando dite che volete esser buono e veramente pio, perch'io sono certissima, dottor Campbell, che voi

non siete affatto il tipo, e non vi vergognate mai di trovarvi con gente irregolare, dottor Campbell, e pare che crediate che quello che fate è proprio ciò che dite sempre, dottor Campbell. Io non capisco davvero che cosa volete dire coi vostri discorsi. (p. 91)

Questo è un esempio preciso di quanto si diceva a proposito dell'incomunicabilità di cui parla la Stein: il mancato raggiungimento di un dialogo vero e proprio tra Melantcha e Jeff e la mancanza di un'identificazione reciproca, non permetterà loro di comprendersi veramente e porterà all'inevitabile fallimento della loro relazione.

D'altra parte non poteva essere altrimenti: Jeff e Melantcha incarnano due tipologie di nero totalmente opposte tra loro. Così viene descritto Jeff:

Il dottor Jefferson Campbell era un bravo e giovane dottore serio, zelante e gaio. Gli piaceva aver cura di tutti e amava la sua gente di colore. Trovava sempre la vita molto facile, Jeff Campbell, e a tutti piaceva averlo in compagnia. Era così buono e pieno di simpatia, era così zelante e così gaio. Cantava quand'era felice, e rideva, e la sua era l'ampia risata abbandonata che dà la calda grande vampa della gaiezza negra. (p. 84)

Mentre Melantcha:

Melantcha non aveva trovato che fosse facile far andare d'accordo le sue esigenze con ciò che aveva. Melantcha Herbert perdeva sempre ciò che aveva, per il bisogno di tutte le cose che vedeva. Melantcha veniva sempre abbandonata quando non abbandonava lei gli altri.

Melantcha Herbert amava sempre con troppa foga e troppo sovente. Era sempre piena di mistero e di mosse tortuose e di rifiuti e di vaghe sfiducie e di delusioni complicate. Poi Melantcha si faceva repentina e impulsiva e illimitata in qualche entusiasmo, e poi soffriva e si faceva forza per reprimersi.

Melantcha Herbert era sempre in cerca di riposo e di quiete, e non sapeva trovare ogni volta se non nuovi modi di mettersi nei guai.

Melantcha si chiedeva spesso come avveniva che non si uccidesse quand'era così triste. Sovente pensava che questa fosse per lei la miglior soluzione. (p. 68)

Lei è uno spirito inquieto e contorto, mentre Jeff è semplice e lineare nei suoi bisogni e desideri.

La conseguenza della rottura della loro relazione sarà per Melantcha l'inizio della fine, comincerà ad andare alla deriva fino a che

si realizzerà quell'idea fissa che si ripresentava così spesso nella sua coscienza come soluzione a tutti i suoi mali: la morte.

In fondo, è inevitabile tentare un'identificazione tra la protagonista di questo racconto e Pavese il quale, forse, vide riflessa in lei una parte di sé.

In conclusione, la traduzione di quest'opera non rappresenta soltanto un lavoro divulgativo, non serve soltanto per far conoscere agli italiani una letteratura diversa, ma è il risultato di una ricerca, anche interiore, più profonda. In essa è compreso il desiderio di evasione che aveva contagiato tanti intellettuali dell'Italia fascista, la loro inquietudine nei confronti di un clima culturale limitante e limitato, la ricerca di nuovi linguaggi che dessero voce a nuove convinzioni e ad una nuova mentalità che non trovava più un interprete affidabile nella letteratura che il regime avrebbe voluto imporre all'italiano. Questa traduzione significa anche affacciarsi a una realtà sconosciuta ma non per questo meno interessante o meno valida.

Ma significò, soprattutto, una sfida espressiva e comunicativa per chi come Pavese si cimentò nell'arte della traduzione.

Bibliografia

- AMORUSO, Vito, "Cecchi, Vittorini, Pavese e la Letteratura Americana", *Studi Americani*, 6.
- CAGIDEMETRIO, Alide, Barbara LANATI, Bianca TAROZZI, *La signora plusvalore*. Bologna, Pitagora, 1979.
- FERNANDEZ, Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*. Caltanissetta/Roma, Salvatore Sciascia, 1969.
- PAVESE, Cesare, "Ieri e oggi", *La letteratura americana e altri saggi*. Torino, Einaudi, 1962.
- PAVESE, Cesare, "Prefazione" alla prima edizione italiana di Gertrude STEIN, *Tre esistenze*. Torino, Einaudi, 1981.
- STELLA, Maria, *Cesare Pavese traduttore*. Roma, Bulzoni, 1977.

"Con criterio cinematografico".

Elio Vittorini (1908-1966) e la fotografia

Irene LOTTINI
University of Iowa

"Io penso che qualunque libro [...] potrebbe venire illustrato con foto [...]. Questo a condizione, però, che la fotografia sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico, non già vignettistico".¹ Con queste parole, in un articolo pubblicato nel 1954 su *Cinema Nuovo*, Elio Vittorini, descrivendo il lavoro compiuto per la realizzazione dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*,² definisce il rapporto tra un testo letterario e le immagini che lo accompagnano.

L'articolo di *Cinema Nuovo* permette di ripercorrere la genesi della preziosa settima ristampa di *Conversazione*, proponendo, al tempo stesso, una specifica riflessione estetica sulla natura del racconto per immagini; una riflessione che investe, relazionandoli, i campi espressivi della letteratura, della fotografia e del cinema.

Il progetto di "Conversazione illustrata": tra *Americana* e *Il Politecnico*

Alla possibilità di una edizione illustrata di *Conversazione* Vittorini pensa già negli anni della prima uscita in volume del romanzo. In un periodo in cui deve fare i conti con le imposizioni della censura fascista, la possibilità di corredare il libro di immagini sembra offrire l'opportunità di rivelare alcuni concetti non del tutto palesati nel testo:

Quando *Conversazione in Sicilia* apparve per la prima volta in volume, nel maggio del 1941, io stavo terminando di redigere la "colonna illustrativa" dell'*Americana*. L'esistenza della censura e le lunghe lotte che si dovevano sostenere con i suoi funzionari

¹ Elio Vittorini, "La foto strizza l'occhio alla pagina", *Cinema Nuovo*, III, n. 33, 15 aprile 1954, p. 200.

² E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore, con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi.

per pubblicare qualunque cosa, mi avevano costretto a essere più reticente di quanto non volessi nelle due ultime parti di *Conversazione* [...]. Così i risultati che andavo ottenendo nell'illustrare l'*Americana* mi portarono presto a riflettere che se mi fosse riuscito di illustrare *Conversazione* con gli stessi criteri mi sarei presa la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza che m'ero dovuto imporre. (*id.*)

L'idea di una *Conversazione* illustrata continua ad allettare Vittorini anche successivamente, riproponendosi con forza negli anni in cui lo scrittore dirige la rivista *Il Politecnico*:

Da allora –ricorda ancora Vittorini– ho ripensato infinite volte (dico dal 1941) a questa rivincita che avrei potuto prendermi. Ne ho parlato con decine di amici. E tra il '45 e il '47, mentre provvedevo al lavoro illustrativo per *Politecnico*, ho accarezzato infinite volte l'idea di recarmi un giorno nell'isola a raccogliere delle fotografie che mi permettessero di illustrare *Conversazione* come illustravo *Politecnico* e come avevo illustrato l'*Americana*, in modo da riassorbire le non più necessarie oscurità delle due ultime parti del libro e suggerirne una più attenta e, in fondo, più libera lettura. (*id.*)

Se, in un primo momento, il progetto si scontra con la difficoltà di trovare un fotografo interessato ad illustrare *Conversazione*, è grazie al rinnovarsi di una collaborazione nata negli anni del *Politecnico* –la collaborazione con Luigi Crocenzi– che l'idea da tempo accarezzata comincia ad avviarsi verso una possibile realizzazione:

Ecco che un giovane appassionato di fotografia (anche se non professionista), Luigi Crocenzi, di cui avevo già apprezzato talune collaborazioni a *Politecnico*, si mise a chiedermi con crescente insistenza di scrivergli un soggetto e un "treatment" per un racconto fotografico che gli sarebbe piaciuto di provarsi a eseguire [...]. Alle sue insistenti richieste d'un racconto illustrabile con foto io vidi che potevo infine realizzare il mio progetto tante volte accarezzato di illustrare *Conversazione*. (p. 201)

Così agli inizi del 1950, "tredici anni dopo la comparsa della prima puntata di *Conversazione* sulla rivista *Letteratura di Firenze*",³ Vittorini e Crocenzi si recano in Sicilia alla riscoperta dei luoghi

³ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, p. 225.

dell'infanzia vittoriniana.⁴ Ad accompagnarli ci sono anche quattro amici: Giovanni Pirelli, Alberto Cavallari, Giuseppe Grasso e Vito Camerino che partecipano –nota ancora Vittorini– "con considerazioni, con consigli, o semplicemente con l'appassionato interesse per quello che accadeva loro di scoprire",⁵ alle riprese fotografiche. Nel ripercorrere il lavoro compiuto in Sicilia Vittorini tiene particolarmente ad attribuire a se stesso la regia dell'operazione: è lui a "scegliere gli 'oggetti' da fotografare", è lui ad organizzare "delle scene come durante la ripresa di un film narrativo", è lui a richiedere alcune immagini contro lo scetticismo del fotografo, è lui a dirigere Crocenzi (*id.*).

Le fotografie scattate da Crocenzi sono circa milleseicento. Per l'edizione definitiva di *Conversazione* illustrata Vittorini ne sceglie 169; "per colmare dei vuoti" si dice costretto anche a ricorrere a sette fotografie scattate nel 1938 da Giacomo Pozzi-Bellini, a dodici particolari tratti da cartoline illustrate e ad alcune "riproduzioni d'arte".⁶

La fotografia, il cinema

Concepito e ripensato durante gli anni dell'*Americana* e del *Politecnico*, il progetto di *Conversazione* illustrata scaturisce da queste esperienze. "Io non sono arrivato al tentativo di *Conversazione* –precisa Vittorini– attraverso un semplice convincimento teorico. Ho dietro di me due altre esperienze personali che si chiamano *Americana* e *Politecnico*" (p. 200)

⁴ "Fu a metà febbraio del 1950 che ci si recò in Sicilia. Si fece capo a Siracusa dove ancora abitano i miei genitori, e da qui, presa in affitto un'automobile, si girò per i luoghi che più avevo in mente della mia infanzia, spingendoci nel sud fino a Scicli, poi risalendo, per Ragusa e Gela, fino a Enna, Nicosia, Sperlinga, Petralia, e ridiscendendo su Caltanissetta in modo da ritornare a Siracusa per Caltagirone e Vizzini". E. Vittorini, "La foto strizza l'occhio alla pagina", p. 202.

⁵ *Idem.*

⁶ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, p. 225. La ricerca di immagini capaci di "colmare dei vuoti" spinge Vittorini a rivolgersi anche a Luchino Visconti. Nella speranza di ottenere alcune delle fotografie che il regista aveva scattato durante i sopralluoghi per il film *La terra trema*, il 3 aprile 1950 Vittorini scrive a Vasco Pratolini: "Luchino Visconti deve avere fotografie dell'interno di Sicilia. Specie di occupazione di terre. Potrebbe mandarmene copia per eventualmente pubblicarne una decina nell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*?" [Lettera di Elio Vittorini a Vasco Pratolini del 3 aprile 1950, in Elio Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, p. 315]. Tale richiesta non sembra però aver avuto buon esito e Vittorini rimediò altrimenti ai vuoti individuati.

L'edizione dell'antologia *Americana* offre a Vittorini una prima occasione per riflettere sulla questione dell'illustrazione di un testo letterario. Completamente estraneo ad un utilizzo dell'immagine come semplice corredo iconografico della biografia di un autore, l'apparato illustrativo dell'*Americana* presenta una successione di fotografie volte a dar risalto al racconto e alla realtà narrata.

Con l'antologia *Americana* –sono ancora parole di Vittorini– fu la prima volta che si videro delle fotografie (almeno a quanto mi risulta) accompagnare delle pagine narrative riferendosi alla realtà rielaborata in quelle pagine anziché agli autori loro e alla vita degli autori loro. (*id.*)

Come commento a questa affermazione la rivista *Cinema Nuovo* riproduce tre fotografie che nell'*Americana* accompagnano il racconto di Francis Scott Fitzgerald "The Rich Boy", tradotto da Eugenio Montale con il titolo "Il giovin signore". I tre scatti –la gioventù dei *college*, la signora con i cagnolini, i cilindri nel guardaroba– restituiscono l'immagine della lauta società americana negli anni che precedono la crisi. Il commento iconografico al "let me tell you about the very rich"⁷ di Fitzgerald – tradotto da Montale in "vi condurrò fra i ricchissimi"⁸ – si risolve nell'accostamento di alcune immagini capaci di rievocare la sfolgorante età del jazz e l'epopea della "high life" statunitense.

Il lavoro compiuto per l'antologia *Americana* si rinnova nell'esperienza del *Politecnico*:

Con la rivista *Politecnico* –ricorda Vittorini– fu la prima volta che la fotografia venne introdotta nel linguaggio culturale e portata a far corpo con esso in modo da renderne più evidenti (visivi) i concetti e insieme da caricarsi di significati rinnovatori attraverso l'incombere dei concetti stessi. (*id.*)

Momento fondamentale di questa riflessione⁹ sulla interazione tra immagine e testo scritto e, soprattutto, momento fondamentale per la futura realizzazione dell'edizione illustrata di *Conversazione* si rivela la pubblicazione, sul *Politecnico*, dei racconti fotografici di Luigi Crocenzi.

⁷ Francis Scott Fitzgerald, "The Rich Boy". *All the Sad Young Men*, New York, Charles Scribner's Sons, 1926, p. 1.

⁸ F. S. Fitzgerald, "Il giovin signore", traduzione di Eugenio Montale, in E. Vittorini (a cura di), *Americana. Raccolta di narratori*, p. 684.

Il primo fotoracconto, "Italia senza tempo", esce il 6 aprile del 1946.⁹ "Italia senza tempo" riproduce otto immagini della provincia marchigiana, selezionate tra le molte foto che lo stesso Crocenzi aveva realizzato a Fermo tra il 1940 e il 1944. Il fotoracconto mostra diversi luoghi della quotidianità della piccola città marchigiana, proponendosi come una indagine sulla vita della cittadina stessa e, più in generale, sulla vita di tutta la provincia italiana. I momenti rappresentati e l'integrazione tra le immagini e le didascalie apposte restituiscono l'idea dell'immobilità e immutabilità provinciali. Immobile è la campagna, "lieta nella sua malinconia". Immobili sono le vie urbane: tre fotografie riproducono la desolazione delle strade cittadine, immagini animate solo dal taglio di luce così come "colorate solo dal cielo" sono, secondo la didascalia, le "vie di città decadute". Immobilizzata da una tradizione secolare risulta poi la realtà spirituale. La riunione dei fedeli della quarta fotografia è un profilo di ombre nere sovrastate dal bianco abbagliante delle pareti, dagli "stucchi bianchi –appunto– di una pietà religiosa settecentesca, zuccherata e stanca". E alle silhouette dei fedeli si sostituiscono, nella fotografia successiva, le macchie scure degli abiti da prete appesi nell'oratorio, immagine-sintesi della "eterna provincia italiana, ancorata ad un passato comunale o feudale, e insieme, dentro al suo torpore, ricchissima di potenze e coscienze". Potenze e coscienze che, però, si rivelano oppresse. Le frotte di ragazzi nelle piazze appaiono schiacciate dalle mura circostanti nella ripresa particolarmente angolata della settima fotografia e lo "sguardo dello scolaro" nel "vecchio convitto" a cui fa riferimento l'ultima didascalia è imprigionato dalla finestra chiusa dell'immagine corrispondente.¹⁰

Dopo "Italia senza tempo", un nuovo fotoracconto di Luigi Crocenzi appare il primo maggio 1946, sul primo numero dell'edizione mensile del *Politecnico*. Il titolo di questo secondo racconto fotografico è "Occhio su Milano":¹¹ alla provincia italiana si sostituisce qui la Milano colpita dai bombardamenti dell'agosto 1943. Il dramma della città, ben presente nei ricordi di Vittorini recluso in quel tempo nel carcere di San Vittore, è sintetizzato in 19 immagini distribuite su tre pagine e commentate da tre lunghe didascalie. Nella prima pagina tre fotografie si soffermano sulla rovinosa situazione degli

⁹ Luigi Crocenzi, "Italia senza tempo", *Il Politecnico*, II, n. 28, 6 aprile 1946. Le foto sono reperibili in Internet.

¹⁰ "Vita da liberare" commenta la didascalia.

¹¹ L. Crocenzi, "Occhio su Milano", *Il Politecnico*, II, n. 29, 1° maggio 1946, pp. 13-15.

edifici e degli abitanti di Milano. La silhouette scura di un uomo davanti ad un cumulo di macerie illuminate dal sole, la figura dello storpio che cammina tra rovine di pietra, la desolazione dell'imponente edificio ripreso dal basso restituiscono l'immagine spettrale di una città "disillusa".¹² Scatti sul degrado e sulle macerie, le tre foto sono l'esplicitazione della fine delle illusioni: "morì dentro a queste immagini –si conclude la didascalia– la città che forse più di ogni altra aveva creduto all'eternità borghese del mondo, nella fetta di panettone per tutti e nel sorriso infantile della Madonnina" (*id.*)

Questo riferimento al credo borghese introduce il secondo gruppo di illustrazioni: otto fotografie che ritraggono –appunto– scene di vita della medio-alta società. Dalle insegne dei negozi ai cappelli delle signore, dalle automobili ai mazzi di fiori i luoghi del vivere borghese occupano questa parte del racconto, restituendo un ritratto di quanti sembrano voler inseguire una illusoria via per la sopravvivenza:

Morì questa città. Ma ancora ne sopravvive il fantasma, le ombre di tutti coloro che profittarono delle sue illusioni ancora si aggirano, ripetono i soliti sorridenti convegni, hanno facilità d'accontentare la propria voglia di ozio e di lusso. Ostinati a non crederci morti si scambiano inchini, si congratulano delle loro pomate e dei loro panni ingualcibili, si fanno omaggi di fiori. Ed anche, si coalizzano in partito, si affannano in imbrogli politici. Alita, sui loro passi, un odor di cadavere. (p. 14)

In esplicito contrasto con queste immagini l'ultima pagina del racconto di Crocenzi ripropone otto fotografie che denunciano la critica realtà della povera gente: il dramma si palesa nei particolari dei cartelli di prezzi che rimandano alla difficile situazione degli approvvigionamenti, nel degrado delle abitazioni, negli sguardi degli affamati. Ma è qui, tra questa gente che può rinascere la spinta per il rinnovamento. Opponendosi alle spettrali figure della pagina precedente, i "rancori", le "asprezze", gli "istinti" che traspaiono dai volti delle ultime fotografie sono la linfa per la rinascita; non a caso è il volto di una bambina "incantata al sole" a chiudere la serie.

La Milano che è rimasta viva, che più viva si è fatta viva attraverso il dolore, è una materia greggia, piena di istinti confusi e di asprezze, di rancori e di slanci tuttavia incontrollati, ma in que-

¹² "Una notte d'agosto, nel '43, Milano è morta –recita la didascalia–. È morta la città che credeva nella Galleria come in un'incrollabile piramide e conservava una bonaria immagine anche della guerra, delle lotte fra gli uomini, della rabbia dei barbari e della fredda ferocia degli sfruttatori". *Ibidem*, p. 13.

sto, proprio per questo, piena di un sangue naturale e innocente, di una disposizione all'amore profonda ed intatta. Lungo le sue squallide prospettive periferiche essa allinea finestre oscure ed umili bucati, annunci e prezzi da povera gente, bambini incantati al sole o che si spiccano a corsa per un estro improvviso. Là c'è qualcosa di giovane nell'esistenza. (p. 15)

Un racconto fotografico ancor più lungo viene pubblicato, infine, nel gennaio-marzo 1947. Intitolato "Andiamo in processione",¹³ il fotorecconto distribuisce su cinque pagine i volti e i corpi di fedeli che accompagnano un corteo religioso. Particolarmente importante per la nostra analisi risulta il commento che introduce il racconto. Firmato "la redazione", ma attribuibile e attribuito a Vittorini, tale commento propone una riflessione sulla natura del racconto per immagini:

Il racconto per immagini è antico. Cinematografo e *comics* (fumetti) non ne sono che le forme più recenti. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie, e ha un principio estetico suo proprio. Nel cinema la finzione è insieme anteriore e posteriore alla fotografia, e si definisce come movimento. Qui è solo posteriore alla fotografia, e si definisce come un fatto di accostamento fra fotografie prese sempre dal vero¹⁴.

Nello stabilire la differenza tra cinema, che interviene sull'immagine a priori e a posteriori, e racconto fotografico, che invece interviene solo a posteriori, si individua qui il punto comune tra i due *media*; un punto in comune che è rappresentato dal lavoro di accostamento tra immagini volto a produrre un valore ulteriore. Ed è precisamente su questo lavoro di accostamento che Vittorini richiama l'attenzione nell'intervento pubblicato su *Cinema Nuovo*; è su questa operazione di "montaggio" di fotografie che si sofferma chiamando in causa il procedimento cinematografico:

Per il *Politecnico* io ebbi il mio punto di partenza nell'*Americana*, e per l'*Americana* lo ebbi nel cinematografo, fuori dai libri e dai giornali. A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale [...]. Il valore, il tipo, la qualità intendev

¹³ Luigi Crocenzi, "Andiamo in processione", *Il Politecnico*, III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 54-59.

¹⁴ "L. Crocenzi –si conclude il commento– non è il primo a cercare un valore estetico in questo fatto dell'accostamento. È il primo però a cercarlo su una misura già abbastanza lunga e organica". *Ibidem*, p. 54.

determinarli per mio conto, ricostruendoli in rapporto al testo che illustravo considerato unitariamente, tutto intero il libro l'*Americana* e numero per numero, con un continuo ammicco all'insieme dei numeri, il *Politecnico*. Per quali vie cercavo di determinarli? Per delle vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo. Era nell'*accostamento* tra le foto anche le più disparate ch'io riottenivo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o uno documentario: nell'*accostamento* tra le foto; nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra (modificando perciò il proprio senso e il senso dell'altra, delle altre); nelle frasi narrative cui giungevo (bene o male) con ogni gruppo di foto, in correlazione sempre al testo. Ed era annullando i valori singoli delle singole foto, o comunque sciogliendoli, ch'io potevo ottenere questi nuovi valori complessivi tutti investiti di un unico e nuovo significato grazie al quale la realtà rivelata dalle foto non apparisse più frammentaria e passiva, ma unitaria, dinamica e trasformabile, come se contenesse, direi, dei progetti di rinnovamento.¹⁵

Dinamismo, dunque, trasformazione, rinnovamento. Superando il dato contenutistico della singola fotografia, l'*accostamento* di immagini mira a ricostruire quel movimento che, secondo Vittorini, costituisce la realtà, quel movimento che è la realtà. È quindi attorno al concetto di movimento che deve essere letta la riflessione sul rapporto tra testo e immagine. La distinzione tra un insufficiente utilizzo "fotografico" e "vignettistico" dell'apparato iconografico e un indispensabile uso "cinematografico" dell'immagine è determinata dalla necessità di costruire movimento.

Questo binomio "criterio cinematografico"-movimento riporta in primo piano quei concetti critico-teorici che, molti anni prima –negli anni, peraltro, immediatamente precedenti la stesura di *Conversazione*–, avevano caratterizzato la breve, ma non trascurabile, attività del Vittorini recensore cinematografico. Proprio sul riconoscimento del movimento come determinante valore estetico del cinema si fonda, in effetti, uno dei primi, e più significativi, interventi che lo scrittore dedica alla settima arte. Relazione tenuta ad un neo-inaugurato Cine club fiorentino, tale intervento, ripubblicato sulla rivista *L'Eco del Cinema*,¹⁶ è un testo rivelatore del credo cinematografico vittoriniano. Invitato a parlare del cinema di René Clair e Georg Wilhelm Pabst, Vittorini affronta le proprie argomentazioni partendo dal presupposto che "l'essenza artistica del cinematografo è nel movimento": "la

¹⁵ E. Vittorini, "La foto strizza l'occhio alla pagina", p. 200.

¹⁶ E. Vittorini, "Al Cine Club di Firenze. Conferenza tenuta da Elio Vittorini". *L'Eco del Cinema*, X, 104, luglio 1932, pp. 28-29.

distinzione estetica di poesia e non-poesia" si traduce, pertanto, in ambito cinematografico, in una distinzione tra "movimento e non movimento" ed è in funzione del movimento, "l'unico fattore di bellezza del cinematografo", che –precisa ancora Vittorini– deve essere organizzato tutto il materiale filmico (p. 28). Alla "logica interna del puro movimento", ad esempio, Clair assoggetta tutte le componenti delle proprie pellicole: recuperando atmosfere chapliniane, il regista francese piega ogni elemento –anche quello sonoro– alle necessità ritmiche dell'intera opera cinematografica. Analogamente, al dinamismo mira il cinema di Pabst. Vittorini commenta la scena dell'esplosione della miniera in *Kameradschaft*, lodandone la progressione ritmica in un passaggio caratterizzato, peraltro, da particolare rapidità:

Sicché noi abbiamo un "crescendo" continuo... un "crescendo" e non una ripetizione della sciagura. Vediamo prima, "oscuramente", partire fin dalla scintilla quella sciagura: ed è un fatto oscuro: l'operaio in elmetto che pone la cartuccia, il fuoco che avanza lungo la volta, condotto dal gas, due o tre minatori che fuggono urlando come inseguiti da quella ventata infernale; e in quel momento siamo minatori anche noi; ma la sciagura "l'apprendiamo" veramente, e ci viene quasi nuova quando "l'apprende" la folla, mentre il treno si muove, la ragazza fa un cenno con la mano alla madre, e a un tratto sorge la nuvola tremenda dalla bocca del pozzo; e la "sentiamo" sempre di più, in un crescendo lirico da tragedia antica. (p. 29)

Significativamente, è ancora sul concetto di "movimento" che quattro anni dopo, in un articolo pubblicato nel novembre 1936 sul *Bargello*, Vittorini misura il valore estetico del film in technicolor *Becky Sharp*. Film "perfettamente riuscito –scrive Vittorini– nella sua essenzialità cinematografica di movimento", *Becky Sharp* sembra aver piegato l'intervento cromatico alle esigenze del "calcolo ritmico" complessivo. E ancor più significativamente, nel valutare la natura dinamica del colore del film, Vittorini utilizza quella distinzione tra "concezione fotografica" e "concezione cinematografica" che recupererà, diciotto anni dopo, nell'intervento su *Cinema Nuovo*:

[In *Becky Sharp*] il colore non è considerato fermo, naturale alle immagini, e cioè concepito fotograficamente, ma in dipendenza delle immagini, come un terzo movimento che si accompagna e in essi s'ingrani, al movimento visivo e a quello sonoro, cioè concepito cinematograficamente¹⁷.

¹⁷ Bellarmino [Elio Vittorini], "Cinematografo. *Becky Sharp* e il film a colori", *Il Bargello*, IX, n. 3, 15 novembre 1936, p. 3.

Quel "criterio cinematografico" che si presenta come requisito necessario ad un corretto utilizzo dell'illustrazione libraria è dunque la ricerca di una integrazione tra le immagini e tra immagini e testo volta a produrre movimento, dinamismo, ritmo; un ritmo che consenta di trascendere il mero dato riproduttivo per riscoprire un senso ulteriore e raggiungere l'assolutezza dell'immagine.

Ed è, effettivamente, all'assolutezza dei motivi-chiave del romanzo che aspirano, in *Conversazione*, l'interazione tra le diverse fotografie e il rapporto che queste costruiscono con il testo letterario. Ai concetti chiave rimandano alcune didascalie —o meglio "sottotitoli"— che Vittorini, nella dialettica parola-immagine, aggiunge al testo. Distinti dalle didascalie vere e proprie, questi "sottotitoli" sintetizzano le figure e i motivi fondamentali del romanzo. Contemporaneamente, all'immagine-sintesi di figure e motivi essenziali mira l'intervento iconografico. L'accostamento di immagini si risolve nella proposizione di una serie di varianti capaci di creare un ritmo progressivo e di superare il dato contenutistico della fotografia per restituire l'idea assoluta:

poiché queste immagini bisognava che costituissero, in ogni caso, il culmine di certi motivi m'è parso che il miglior modo di condurre i motivi stessi (in correlazione al carattere del testo) fosse di darne le note fondamentali in un gran numero di varianti che facessero un "crescendo"¹⁸.

Per questo, l'edizione illustrata presenta "diversi tipi di madri siciliane in corrispondenza della madre sintesi raffigurata nel testo" (*id.*). Accompagnate in *Conversazione* dal sottotitolo "Mia madre" (p. 55), ripreso alcune pagine dopo da "e mia madre" (p. 75), le immagini delle diverse madri siciliane —la "madre a Siracusa" (p. 54), la "madre a Caltanissetta" (p. 56), la "madre a Serradifalco" (p. 61), la "madre negli Iblei orientali" (p. 73), la "madre a Pietraperzia" (p. 86)— acquistano senso nella relazione che ognuna instaura con l'altra. Analogamente "diversi tipi di spose e di bambine" vengono proposti "in corrispondenza della sintesi" —della specifica sintesi— della "moglie-bambina".¹⁹ E, più generalmente, diverse foto di bambini accompagnano tutto il romanzo rimandando al "mito dell'infanzia". Ripetendosi in vari momenti del testo, le immagini dei bambini celebrano il "mito dell'infanzia"

¹⁸ E. Vittorini, "La foto strizza l'occhio alla pagina", p. 202.

¹⁹ *Idem.*

come strumento necessario per la riscoperta della realtà siciliana e per la conoscenza; non a caso tali fotografie sono anticipate dal "sottotitolo" "come mai avuta un'infanzia in Sicilia",²⁰ passo ricorrente nelle prime pagine del romanzo, preludio al viaggio di conoscenza.

Notevole è poi la scelta delle immagini che rimandano al "Gran Lombardo favoleggiato nel testo",²¹ Al volto maschile normanno e alle figure di alcuni "uomini indomiti" si aggiungono tre foto del monumento a Napoleone Colajanni²². Se lo specifico riferimento al deputato radicale repubblicano non può certo essere privo di richiami politici, è forse, ancor più, dalle caratteristiche delle immagini e dalla loro interazione che scaturisce l'idea-sintesi del "Gran Lombardo": è dalla ripetizione delle tre fotografie e dalla angolazione dal basso della ripresa, particolarmente evidente nell'immagine ravvicinata della seconda fotografia —proprio in corrispondenza del sottotitolo "il babbo o il nonno?" (p. 81)—, che nasce l'idea-sintesi dell'uomo che pensa "ad altri doveri" (pp. 84-85).

Un vero e proprio crescendo verso la sintesi si crea infine nelle pagine conclusive del romanzo, tra le diverse immagini di assemblamento culminanti in una foto a doppia pagina che riprende dall'alto gli uomini in una piazza (pp. 216-217): sono i "tipi diversi di assemblamento" che —specifica Vittorini— si ripetono "in corrispondenza dell'assemblamento che si sviluppa, come immagine cumulativa del "mondo offeso", negli ultimi capitoli del testo".²³

Come le scene di Clair, come le inquadrature di Pabst, come i diversi particolari cromatici di *Becky Sharp*, le fotografie di *Conversazione in Sicilia* si legano dunque in una tensione ad un più alto significato. L'attento lavoro di scelta delle immagini —"regia a posteriori", secondo le parole di Vittorini, rispetto a quella "regia a priori" che era stato il lavoro del set²⁴— mira alla creazione di un continuo senso di divenire che conduce all'assolutezza. Se le foto dell'*Americana* volevano restituire il clima di un'epoca, se i fotoraconti del "Politecnico" volevano evidenziare determinate realtà, le illustra-

²⁰ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, p. 8.

²¹ E. Vittorini, "La foto strizza l'occhio alla pagina", p. 202.

²² E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, pp. 79, 81 e 85.

²³ E. Vittorini, "La foto strizza l'occhio alla pagina", p. 202.

²⁴ "Io lavoravo, nello scegliere gli 'oggetti' da fotografare e i punti di vista da cui fotografarli, tenendo già presente, insieme ai filoni del libro e alla Sicilia che rivevo sotto gli occhi, quali accostamenti avrei potuto operare tra foto e foto. Ma sceglievo, stavolta, tra fotografie da fare, non tra fotografie già fatte; sceglievo direttamente nella vita; e così quello che in *Americana* e in *Politecnico* era stata regia a posteriori, montaggio, qui era regia anche a priori, e i valori che in *Americana* e in *Politecnico* avevo dovuto ricostruire qui potevo, in parte, prefigurarmeli e preordinarmeli, prepararmeli". *Idem.*

zioni di *Conversazione*, non diversamente, ricercano le idee portanti del testo. Attraverso l'accostamento di fotografie Vittorini compie una operazione di auto-interpretazione che gli permette di risalire alle immagini iniziali e alle figure originarie del romanzo. Quella rivincita sulla reticenza che sperava di ottenere illustrando il testo si traduce in una riaffermazione dei concetti chiave di *Conversazione*; e ciò in virtù del ritmo creato dall'integrazione testo-immagine.

Bibliografia

- BELLARMINO [Elio Vittorini], "Cinematografo. Becky Sharp e il film a colori", *Il Bargello*, IX, n. 3, 15 novembre 1936, p. 3.
- CROCENZI, Luigi, "Italia senza tempo", *Il Politecnico*, II, n. 28, 6 aprile 1946.
- CROCENZI, Luigi, "Occhio su Milano", *Il Politecnico*, II, n. 29, 1° maggio 1946, pp. 13-15.
- CROCENZI, Luigi, "Andiamo in processione", *Il Politecnico*, III, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 54-59.
- SCOTT FITZGERALD, Francis, "The Rich Boy", *All the Sad Young Men*, New York, Charles Scribner's Sons, 1926, pp. 1-56.
- VITTORINI, Elio, "Al Cine Club di Firenze. Conferenza tenuta da Elio Vittorini", *L'Eco del Cinema*, X, n. 104, luglio 1932, pp. 28-29.
- VITTORINI, Elio (a cura di), *Americana. Raccolta di narratori*. Milano, Bompiani, 1968 (1941).
- VITTORINI, Elio, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore, con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi. Milano, Bompiani, 1953.
- VITTORINI, Elio, "La foto strizza l'occhio alla pagina", *Cinema Nuovo*, III, n. 33, 15 aprile 1954, pp. 200-202.
- VITTORINI, Elio, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia. Torino, Einaudi, 1977. •

Effetti poetici in *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini (1908-1977)

Sabina LONGHITANO

Universidad Nacional Autónoma de México

Letteratura e comunicazione: alcune considerazioni

Il problema dell'interpretazione –nella comunicazione in generale e nella letteratura in particolare– sorge per la natura stessa del linguaggio umano, che, con la sua grande ricchezza, è un codice imperfetto, pieno di ambiguità, di sfumature, troppo ricco per essere univoco e preciso come sono al contrario i semplici codici con cui comunicano le api o i *patterns* feromonici delle formiche, che hanno solo nove "parole".¹ A seconda della situazione, uno stesso enunciato o testo può avere diverse interpretazioni possibili: per risalire al significato inteso da chi comunica, che non coincide con il significato linguistico di ciò che si comunica, bisogna dunque entrare in processi inferenziali. Ciò che bisogna spiegare è *come* un ascoltatore o un lettore possa risalire al significato inteso da chi parla –o da chi scrive– partendo da una determinata quantità di *evidenze*: il significato linguistico, il riconoscimento delle intenzioni comunicative, il contesto d'interpretazione –più o meno ampio, più o meno condiviso, più o meno esplicito– a cui si fa riferimento, e le aspettative che si hanno sul risultato dell'interpretazione.

Nel caso della comunicazione letteraria, molti degli aspetti legati all'intenzione comunicativa dell'autore si cristallizzano nella teoria dei generi letterari, che mette in relazione diretta contenuto, forma, stile, lingua e tipologia testuale.

Una lettura critica di un testo letterario dovrebbe descrivere almeno il contesto d'interpretazione minimo a cui l'autore si riferisce –direttamente o indirettamente– nel testo, per ricostruire il significato inteso a partire da una certa evidenza, e poter distinguere quest'informazione da una interpretazione più personale, soggettiva, indubbiamente valida come testimonianza di un'esperienza estetica e come propria produzione poetica ma con una minore relazione con le intenzioni comunicative dell'autore. Umberto Eco parla di un

¹ Steren Johnson, *La nuova scienza dei sistemi emergenti*, pp. 23-27 e 61-67.

Lettore Modello del testo, di “un lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare”,² che segue le “regole del gioco” dell’interpretazione.

Intuitivamente, la comunicazione letteraria ci sembra piú ricca e profonda, piú ampia ed aperta, piú piena di significati di quella quotidiana. La Teoria della Pertinenza³ descrive questa peculiarità come “comunicazione debole”.

Se consideriamo che l’interpretazione di testi letterari ha gli stessi obiettivi generali che ha l’interpretazione di qualsiasi testo, cioè poter ampliare, in qualche senso, ciò che sappiamo del mondo, la peculiarità di un testo letterario è quella di creare aspettative piú alte ed “aperte”, e quindi di disporre il lettore ad uno sforzo maggiore nell’interpretazione: piú è alta l’aspettativa sulla quantità e qualità di nuove conoscenze che possiamo ricavare da un testo, maggiore sarà lo sforzo che saremo disposti ad investire per interpretarlo.

La peculiarità dell’interpretazione letteraria è quella di rendere disponibile, per il lettore, un’ampia gamma di implicature: le implicature forti che si derivano dal testo non sono sufficienti per soddisfare l’aspettativa di pertinenza, per cui si mettono in moto processi inferenziali di derivazione di un ampio rango di implicature deboli, tutte con un grado simile di prominenza cosicché nessuna di loro può annullare le altre, che interagiscono in una certa maniera con la nostra esperienza personale e privata, la cui responsabilità, pertanto, non possiamo attribuire del tutto all’autore. Sulla scia di alcuni teorici legati alla Teoria della Pertinenza li definisco come *effetti poetici*.⁴ Questi interagiscono con un certo contesto d’interpretazione composto da quanto sappiamo del mondo, dell’autore, dell’opera, del genere letterario, dell’epoca, eccetera, e dall’altra –in maniera determinante– con i nostri ricordi, sensazioni, gusti, opinioni: con la nostra percezione ed elaborazione del mondo.

La gamma, la quantità ma soprattutto la *qualità* di effetti contestuali che si producono durante l’interpretazione letteraria è piú ricca e differenziata, piú “interessante” di quella che si produce in altri tipi di testi, ma soprattutto è intenzionale. Per dirlo con Leopardi,⁵ una caratteristica della poesia è quella di utilizzare parole “vaghe”, ma la vaghezza non è imprecisione, bensí implica precisione e rigore formale.

² Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 12.

³ Dan Sperber e Deizolze Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*.

⁴ Cfr. Adrian Pilkington, *Poetic Effects*.

⁵ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, (1900-901-902), 12 ottobre 1821; *ibid.* (4426), 12 dicembre 1828, pp. 517 e 1199.

In critica letteraria si utilizzano concetti come “evocare”, “suggerire”, che cercano di catturare quest’intuizione. In ogni caso, i meccanismi cognitivi di interpretazione della letteratura non sono radicalmente diversi da quelli della comunicazione quotidiana. Il limite dell’interpretazione letteraria non è radicalmente diverso da quello dell’interpretazione di qualsiasi testo, scritto e orale, ma solo piú profondo e sfumato, piú ricco. D’altra parte, la “vaghezza” non è certo una qualità strettamente linguistica bensí pragmatica, discorsiva; gli effetti poetici non si identificano con questo o quel meccanismo retorico, né con la mera presenza di metafore, metonimie o altre figure retoriche.

Sebbene la retorica classica prima e le teorie degli stili abbiano da tempo identificato dei meccanismi espressivi basati sulla distinzione fra un “significato letterale” e un “significato metaforico” etichettandoli e classificandoli, non è necessario postulare meccanismi di interpretazione radicalmente diversi perché la ricerca di pertinenza non è legata a nessuna aspettativa di verità letterale quanto alla possibilità di derivare inferenze in base all’aspettativa di pertinenza. Ciò avviene *aggiustando* inferenzialmente i concetti espressi in base al contesto di interpretazione ed all’interpretazione delle intenzioni di chi comunica, creando concetti *ad hoc*. In questo senso, i meccanismi descritti dalla retorica sono considerati come meccanismi espressivi naturali ed utili nella comunicazione umana senza per questo postulare né una codificazione dei loro significati né meccanismi specifici di interpretazione.

Lo sfondo: il contesto della narrazione

Entriamo finalmente in merito a *Conversazione in Sicilia*. Il primo dato è quello della guerra di Spagna,⁶ che non viene mai esplicitamente menzionata come tale ma è presente in maniera allusiva fin dalla prima pagina del testo: “Vedevo manifesti di giornali squillanti, e chinavo il capo [...] massacri sui manifesti dei giornali” (p. 131),⁷ e nel secondo capitolo di nuovo il “giornale, squillante per nuovi massacri” (p. 137) e “nell’astrazione di quelle folle massacrate” (p. 137). Sullo sfondo dell’esperienza anarchica e repubblicana

⁶ Proprio nello stesso anno, il '36, Vittorini scrisse anche un falso *Réportage da Malaga* sulla guerra civile spagnola, che avrebbe dovuto essere pubblicato sul *Bargello* ma che fu censurato.

⁷ Cito sempre dall’edizione critica di *Conversazione in Sicilia* a cura di Giovanni Falaschi.

spagnola, del comunismo e dell'operaismo si collocano alcuni fra i personaggi piú vividi della *Conversazione*, quelli che, ognuno a modo suo, soffrono per il dolore del mondo offeso (un *leitmotiv* che ricorre in tutta la quarta parte, dal cap. XXXIV, in cui si annuncia il tema, fino al cap. XXXIX, prima della catarsi del sonno del vino): l'arrotino Calogero –che rappresenta il rivoluzionario–, l'uomo Ezechiele –l'intellettuale– e l'uomo Porfirio –il cristiano, che espone un panno rosso o azzurro a seconda della circostanza politica–.⁸

Questo motivo si intreccia con un altro elemento di contesto importante per capire a fondo la *Conversazione*: la Questione Meridionale, la povertà e mancanza di risorse e prospettive di sviluppo che ha caratterizzato e continua tragicamente a caratterizzare il Sud, e la Sicilia in particolare. Questa tragedia, rappresentata in tutta la sua dolorosità dal primo incontro, dal primissimo siciliano che Silvestro incontra nel suo viaggio nei capitoli III e IV, caratterizzato dai ritornelli “Nessuno ne vuole” (pp. 146 e 147), in riferimento alle arance, e “Un siciliano non mangia mai la mattina” (pp. 142 e 144), dall'insistenza con cui domanda “con speranza” (p. 145) a Silvestro come si mangia “in America” (pp. 144 e 145), dalla disperazione che lascia trasparire: “Parve disperato” (p. 142); “Osservai il piccolo siciliano pelare disperatamente l'arancia e disperatamente mangiarla, con rabbia e frenesia” (p. 142); “mi sorrise vedendomi, eppur era disperato” (p. 143); “era con speranza che lui mi parlava e io non potevo piú dirgli di no” (p. 145); “restò muto un pezzo nella sua speranza, poi guardò ai suoi piedi la moglie-bambina che sedeva immobile, scura, tutta chiusa e diventò disperato” (p. 145), offre “disperatamente” (p. 145, ripetuto tre volte nello stesso paragrafo) un'arancia, e poi la mangia lui “disperatamente” (p. 146). Alla disperata ma dignitosa insistenza del piccolo siciliano –l'altro aggettivo che lo definisce è “soave”–: “Il piú piccolo e soave” (p. 139) “parlava con disperazione eppure con soavità” (p. 142)– fa da contraltare il pudore di Silvestro al non volerlo deludere al parlare di sé, al confessare che sí, lui mangia tutti i giorni, e che anche quando aveva quindici anni mangiava tutti i giorni, dove l'enumerazione del cibo si accompagna a una serie di espressioni che attenuano le sue affermazioni: “Non ci si arricchisce” (p. 144), “C'è anche lì la disoccupazione” (p. 144), “credo di sí”, “In un modo o in un altro...” reiterato e variato con “bene o male” o “cosí cosí” (p. 144-145).

La tragedia dei siciliani viene riecheggiata, stravolta e cambiata di segno, nella conversazione fra i due sbirri che segue immediatamente –creando una fortissima antitesi– all'incontro con il piccolo siciliano scuro e soave, alludendo a un altro degli elementi di sfondo, implicito e riecheggiato con amara ironia in tutto il testo: il fascismo, la sua retorica, i suoi personaggi, già tristemente radicati e assolutamente vincenti in Italia.

Dopo il traghetto pieno di siciliani piccoli, scuri, soavi, infredoliti, senza cappotto, il primo incontro di Silvestro in treno è con “due voci da sigaro”, “due siciliani di tipo carrettiera” (p. 149), “due baritoni” (p. 150), in seguito caratterizzati come Senza Baffi e Coi Baffi (pp. 150-152). L'autore li introduce attraverso una conversazione fra loro, che ce ne fa subito capire il mestiere e il perbenismo, implicito nel loro mestiere e nella loro ideologia: “–Direi che ce l'aveva con tutti... –Lo direi anch'io; era un morto di fame... –Se fossi stato giú l'avrei fermato” (p. 149). I personaggi di Vittorini si definiscono attraverso le loro stesse parole, i loro gesti ed atteggiamenti. Quello dei due sbirri è un “dialogo monologico”; i due sono descritti piú volte come commossi: “si guardarono negli occhi e si sorrisero, io lo vidi dalla faccia dell'uno e dalla schiena dell'altro” (p. 150, ripetuto un po' piú avanti, a p. 151), perché condividono una tipica accozzaglia di luoghi comuni del perbenismo: “Ogni morto di fame è un uomo pericoloso” (p. 150). Non si menziona esplicitamente il loro mestiere di sbirri che si deduce all'inizio (“Se fossi stato giú l'avrei fermato”, p. 149) e nella conclusione del loro monologo a due voci: “quasi sul punto di gettarsi l'uno al collo dell'altro nella comune soddisfazione di questo che sapevano di poter fare: fermare e tenere dentro” (p. 151). L'effetto che ottiene la perifrasi “fermare e tenere dentro” per indicare i poliziotti è quella di svilire il loro mestiere, di farli vedere come persone che esercitano un potere sugli altri e sono felici per il solo fatto di poterlo fare.

Come una rappresentazione tragica e stereotipata dei siciliani, questi due tipi contrapposti di siciliani aprono il giro degli incontri: i due sbirri “ben messi, floridi, presuntuosi nella nuca e nella schiena” (p. 149-150) seguono ai “piccoli siciliani da terza classe” (p. 139), poveri, umili, bruciacciati dal vento ed affamati. E sono proprio i due sbirri ad esplicitare ciò di cui i piccoli siciliani sono una rappresentazione vivente e disperata: in bocca loro, la Questione Meridionale diventa una scusa, una giustificazione del loro mestiere. Il ritornello che l'autore mette loro in bocca nella seconda parte del loro dialogo è tragico ed ipocrita insieme: “È perché siamo siciliani” (p. 151, pas-

⁸ G. Falaschi, “Introduzione” all'edizione menzionata, pp. 35-37.

sim). Si tratta di un'ipocrisia insieme inaccettabile, ma anche tragica in quanto vergognosa, in quanto legata al senso d'inferiorità ed alla mancanza di risorse dei siciliani, di questi siciliani. È questo loro essere sbirri e siciliani motivo insieme di complicità, compiacimento e vergogna, la stessa vergogna che si descrive all'inizio (p. 149-150) "eppure con qualcosa di simulato e goffo che, forse, in fondo, era timidezza" (p. 150). Questi personaggi sono comunque –come sbirri, come perbenisti, come fascisti– i più ambigui e sgradevoli del testo, insieme al piratesco oste, allo gnomo del vino Colombo descritto nei capitoli XXVIII e XXIX) in cui la critica ha ravvisato i tratti inquietanti dell'intellettuale di regime.⁹

Quando i due spariscono, la conclusione del narratore "mi guardai attorno, ansioso di altri siciliani" (p. 155) implica cose molto diverse se mettiamo l'accento su "ansioso" e "siciliani" –l'autore torna in Sicilia ed è quasi dolorosamente attratto dai suoi conterranei– o se mettiamo l'accento su "altri", nel senso di "siciliani diversi, migliori di quei due".

Lo sfondo implicito della guerra e dell'ideologia fascista, sciovinista e nazionalista irrompe in tutta la sua drammaticità nei capitoli finali della *Conversazione*, prima nell'incontro di Silvestro col fratello Liborio, morto in guerra (XLII-XLIII), che con solennità ed immenso, creaturale dolore asserisce:

– [...] Legato schiavo, trafitto ogni giorno di più sul campo di neve e di sangue.

–Ah! – io gridai– È questo che rappresentate?

–Per l'appunto, – il soldato rispose. – A questa gloria appartengo.

Dissi io: –Ed è molto soffrire?

–Molto, –disse lui. – Per milioni di volte.

Io: –Per milioni di volte?

Lui: –Per ogni parola stampata, ogni paola pronunciata, per ogni millimetro di bronzo innalzato.

Io: –Vi fa piangere?

Lui: –Ci fa piangere. (p. 318)

Nel capitolo XLV l'assoluta tragicità e solitudine creaturale evocata nel capitolo precedente, condensata nella frase "e tremai per la sua solitudine, per la mia, per quella di mio padre, per quella di mio fratello morto in guerra",¹⁰ lascia il posto ad un'ironia cari-

⁹ *Ibidem*, pp. 34-36.

¹⁰ Questo passo mi sembra sia stato presente a Pier Paolo Pasolini quando, del fratello morto anche lui in guerra, scrive all'amico Guido Serra nell'agosto del '45: "Ora l'unico pensiero che mi consola non è l'idea che occorra essere saggi, che

ca di amarezza e sarcasmo, nello svolgersi della conversazione di Silvestro con la madre a proposito del fratello. Il *leit motiv* della madre si condensa nella frase, ripetuta in maniera martellante "Era un povero ragazzo. Voleva vedere il mondo. Amava il mondo" (p. 325, amplificata, ripetuta e variata nel capitolo che segue), mentre il controcanto amaro e ironico di Silvestro "–Male? –io gridai –Che ti salta in mente? Sarà stato un eroe. [...] Perché mi guardi così? –gridai– è stato bravo. Ha conquistato. Ha vinto. –Ancora più forte gridai. –Ed è morto per noi" (p. 325). In tutto il capitolo XLVI il canto e controcanto iniziati nel capitolo precedente si sviluppano, si caricano di maggior amarezza, approfondiscono i toni. Silvestro attacca la retorica patriottica dei libri di storia, delle medaglie al valore per eroi morti. Ci sono allusioni esplicite a Cornelia, la madre dei Gracchi, esempio di "madre romana" sicuramente celebrata dalla retorica fascista ma molte, implicite ma non per questo meno visibili ed importanti, ai Vangeli, alla vergine Maria.

La madre di Silvestro si chiama Concezione e in varie parti della *Conversazione*, in particolare nella scena iniziale dell'incontro, si possono trovare analogie con la caratterizzazione di Maria, a volte parodiche, come nel caso della "vecchia vacca" (p. 222), la "benedetta vacca" dei capp. XIX e XX (p. 228 e 229), ma anche nell'epilogo in cui –come Maria Maddalena– lava i piedi a un uomo, che è allo stesso tempo il padre e il marito. Alla fine del capitolo XLIV –che segue all'incontro di Silvestro con il fratello– "si alzò una voce di grassa donna dal piede della scaletta e portò un annuncio a mia madre, le gridò, fra gli spari e i corvi: –Madre fortunata!" (p. 322), in un'amara parodia di annunciazione. La stessa espressione ritorna più volte, carica di sarcasmo, nella bocca di Silvestro nei capitoli successivi, intrecciandosi all'ironia sulla retorica del patriottismo, diventandone una ulteriore coniugazione, come alla fine del capitolo XLIV: "Ancora più forte gridai: –Ed è morto per noi. Per me, per te, per tutti questi siciliani, per far continuare tutte queste cose, e questa Sicilia, questo mondo... Amava il mondo!" (p. 325), dove Liborio è rappresentato come Cristo, e nel capitolo XLVI:

Con rimprovero disse: –E questa è mia fortuna?

Dissi io, in ostinazione: –L'onore tuo torna su di te. Tu l'hai partorito.

bisogna superare e rassegnarsi; questa rassegnazione è egoismo; è crudele, disumana. Non è questo che bisogna dare a quel povero ragazzo che se ne sta laggiù chino in quel silenzio terribile. Bisognerebbe esser capaci di piangerlo sempre senza fine, perché solo questo potrebbe essere un poco pari all'immensità dell'ingiustizia che lo ha colpito. Eppure la nostra natura umana è tale che ci permette di vivere ancora, di risollevarci perfino, in qualche momento".

E lei, sempre con rimprovero: –Ma l'ho perduto, ora. Dovrei chiamarmi disgraziata.

E io: –Nient'affatto. Perdendolo l'hai acquistato. Sei fortunata.

[...]

Io: –Tutte le donne t'invidiano. (pp. 326-327).

Del resto, anche nella scelta dei nomi dei protagonisti c'è un'evocazione della storia del cristianesimo occidentale: Costantino –l'imperatore romano che si convertì al cristianesimo– è il padre, Silvestro –il papa che lo convertì– è suo figlio. Ed il nonno di Silvestro è, nelle parole della madre, uno che “morì e resuscitò” (p. 256).

L'ultimo elemento di sfondo –implicito ma molto prominente–, è l'allusione ai dibattiti politici antifascisti di quegli anni, rappresentata nella quarta parte dalla conversazione fra l'arrotino Calogero (il rivoluzionario), l'uomo Ezechiele (la cultura idealistica, con funzione consolatoria, incapace di cambiare le cose), il panniere Porfirio (la cultura cattolica), tutti uomini che soffrono per il dolore del mondo, in contrapposizione col banditesco e inquietante oste Colombo (l'intellettuale di regime), la cui funzione è proprio quella di stordire gli uomini con il vino, che li rende creaturalmente “nudi” (p. 299 sgg.), capaci solo di cantare tristemente un canto: “Dalla panca contro il muro gli uomini cantavano ora con malinconia. ‘E sangue di santa Bumbila’, cantavano sempre, e dondolavano il capo, il busto, erano mestamente ignudi nella matrice di nudità del vino” (p. 311) e di fantasticare invano: “E tutti erano uomini ignudi e folli che si impadronivano delle fantasime per virtù del vino” (p. 311). Ognuno dei compagni di sbornia di Silvestro ha il proprio *leitmotiv*: gli oggetti acuti e taglienti di vario tipo dell'arrotino Calogero; la sacralità dello spazio dall'“odore buono” di Ezechiele, che “come un eremita antico” scrive “la storia del mondo offeso” ed è anche rappresentato come maestro del nipote Achille; l'acqua viva dell'uomo Porfirio, ma anche il suo panno che cambia di colore, rosso oggi, domani turchino, allusione al ruolo dei cattolici nell'ascesa del fascismo; si tratta di tre ideologie “diverse da quelle del fascismo perché conoscono le offese all'umanità, soffrono per il dolore del mondo; ma tre ideologie inefficaci: tutti bevono e si addormentano”,¹¹ nulla possono contro il vino dell'impudico oste Colombo, impudico in quanto “felice del proprio ruolo di corruttore”.¹²

¹¹ G. Falaschi, *op. cit.*, p. 36.

¹² *Ibidem*, p. 35.

Un'alternativa a questi personaggi è rappresentata all'inizio della *Conversazione* dalla figura del Gran Lombardo –il socialista– che “avrebbe voluto avere una coscienza fresca, così disse, fresca, e che gli chiedesse di compiere altri doveri, non i soliti, altri, dei nuovi doveri, e più alti, verso gli uomini, perché a compiere i soliti non c'era soddisfazione e si restava come se non si fosse fatto nulla, scontenti di sé, delusi” (p. 161). In questa figura Silvestro si riconosce, si vuole riconoscere, ed in questi termini si descriveranno –nella conversazione con la madre– il padre e soprattutto il nonno.

La formularità in Vittorini: anafora, parallelismo, variazione

La capacità di Vittorini di tradurre le sue riflessioni, la sua ricerca di senso in miti, in simboli,¹³ si serve concretamente di quelli che sono classificati dalla retorica come meccanismi di insistenza ed amplificazione, utilizzati per approfondire, variare, precisare il concetto ogni volta di più, e renderlo così sempre più complesso, sempre meno univoco anche se più preciso, più dettagliato e sfaccettato, con una moderna tecnica formulare fatta di anafore, epifore, parallelismi, variazioni, polisindeti, accumulazioni: meccanismi che non solo fissano ma amplificano ed approfondiscono il senso del testo.¹⁴

La prima parte si apre con una caratterizzazione degli “astratti furori,” per mezzo di enumerazioni in cui si può osservare la tecnica descritta *supra*:

Vedevo manifesti di giornali, squillanti e 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, massacrì, scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete. (p. 131)

Dopo questa descrizione insieme concreta e simbolica, segue un'altra enumerazione, stavolta in negativo, che mostra la passività, la tremenda *quiete*:

¹³ Cfr. Antonio Di Grado, *Il silenzio delle madri*.

¹⁴ Cfr. Jack Campana, “Tecniche di ripetizione nella *Conversazione vittoriniana*”.

Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non avere febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. [...] Non mi importava che la mia ragazza mi aspettasse; raggiungerla o no, o sfogliare un dizionario era per me lo stesso; e uscire a vedere gli amici, gli altri, o restare in casa era per me lo stesso. (pp. 131-132)

L'ultima lunghissima enumerazione –un solo paragrafo ininterrotto, quasi interamente costruito sulla paratassi– che chiude il capitolo è una lunga similitudine in forma di ipotesi in negativo:

Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né avessi mai saputo 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, e nessuna disposizione a ricevere, come se mai in tutti i miei anni di esistenza avessi mangiato pane, bevuto vino, o bevuto caffè, mai stato a letto con una ragazza (p. 132)

per menzionare finalmente il tema centrale del testo: “come se non avessi mai avuto un’infanzia in Sicilia, tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne”; per chiudere il circolo con la ripetizione –con *variatio*– dell’enumerazione iniziale: “ma mi agitavo entro di me per astratti furori, e pensavo il genere umano perduto, chinavo il capo, e pioveva, non dicevo una parola agli amici, e l’acqua mi entrava nelle scarpe” (p. 132).¹⁵

Nel secondo capitolo ritorna l’enumerazione del “come se”, in cui si amplia il tema dell’infanzia in Sicilia, evocato anche dalla lettera del padre, che rappresenta l’occasione immediata per il viaggio di Silvestro. E si chiarisce che il lamento, “come un piffero lamentoso” (p. 136) “suonava in me e smuoveva in me topi che non erano precisamente ricordi” (p. 136), il cui senso viene spiegato –sempre per mezzo dell’anafora e dell’amplificazione– nel paragrafo successivo:

Non erano che topi, scuri, informi, trecentosessantacinque, e trecentosessantacinque, topi scuri dei miei anni ma solo dei miei anni in Sicilia, nelle montagne, e li sentivo smuoversi in me, topi e topi fino a quindici volte trecentosessantacinque, e il piffero suonava in me, e così mi venne una scura nostalgia come di riavere in me la mia infanzia. (p. 136)

Così inizia il viaggio di Silvestro, fra due sentimenti opposti e antitetici, sviluppati nell’ultimo paragrafo:

¹⁵ Ho citato quasi interamente il primo capitolo, con pochissimi tagli.

Suonava acuto in me il piffero e mi era lo stesso partire e non partire [...] cominció un lungo viaggio notturno che per me era lo stesso di essere in casa, al mio tavolo sfogliando il dizionario o a letto con la mia moglie-ragazza. (p. 137)

Nella prima parte si assiste al riincontro del narratore con la Sicilia e coi siciliani. Il cibo assume un valore simbolico: il pane e formaggio che Silvestro mangia sul tragheto, e di cui ripete, quasi ossessivamente: “non c’è formaggio comè il nostro” (5 volte nel cap. III, p. 139-140), le arance, simbolo della condizione disperata del Mezzogiorno il cui piccolo, soave e infreddolito venditore ripete con amarezza “nessuno ne vuole” (10 volte, con variazioni, p. 146-148). La frittata grassa e ricca –*pesceduovo* in un siciliano italianizzato, *psciovu* in dialetto– che uno dei due sbirri offre a Silvestro, che non riesce a rifiutarla: simbolo della creaturalità del condividere il cibo, dell’essere uomini e soddisfare bisogni primari indipendentemente dal resto, dalle differenze.

Un altro elemento che caratterizza questo capitolo è la sfilata di tipi umani, caratterizzati in varie maniere. Abbiamo già visto come vengono rappresentati i due sbirri ed il venditore di arance. Il personaggio che campeggia in questa parte –e che torna come metafora esistenziale in tutta la *Conversazione*– è il “Gran Lombardo”: nella sua descrizione iniziale, nel VI capitolo, assistiamo alla mescolanza di elementi concreti con degli improvvisi voli metaforici: “un lombardo o normanno”, “la fronte olimpica”, “capelluto come un uomo antico”. La sua descrizione si amplia e approfondisce nel capitolo seguente, il VII, in cui lo si presenta attraverso il suo stesso racconto:

...era un padrone di terre con tre belle figlie femmine, così disse, tre belle figlie femmine, e aveva un cavallo sul quale andava per le sue terre, e allora credeva, tanto quel cavallo era alto e fiero, allora credeva di essere un re, ma non gli pareva che tutto fosse lì, credersi un re quando montava a cavallo, e avrebbe voluto acquistare un’altra cognizione, così disse, acquistare un’altra cognizione, e sentirsi diverso, con qualcosa di nuovo nell’anima, avrebbe dato tutto quello che possedeva, e il cavallo anche, le terre, pur di sentirsi più in pace con gli uomini come uno, così disse, come uno che non ha nulla da rimproverarsi. (p. 160)

Gli altri tre personaggi del treno sono caratterizzati con pochi tratti efficaci, ripetuti, amplificati e variati nel corso dei capp. VI e VII: uno è “cavallo o bove”, un altro è “una foglia secca” (p. 156), ha “gli occhi aguzzi, formicolanti di riso nel faccino coriaceo, e scuro, come un gu-

scio secco di tartaruga" (p. 161), "la bocca come una fessura di salvadanaio" (p. 157), che piú volte "fece udire il suo 'Ih!' di foglia secca, senza corpo di voce. Pareva fosse un fuscello secco a parlare" (p. 161).

Nella seconda parte ci sono vari protagonisti: il primo è il paesaggio siciliano con cui si apre il cap. IX, fatto "di fichidindia alti come forche" che "erano di pietra celeste" con "i frutti coronati che crescevano, corallo, sulla pietra dei fichidindia" (p. 173), punteggiato dal rosso di cappelli e bandierine dei capistazione e che marca, dall'arrivo a Vizzini dove il narratore dorme "profondo come sotterra sotto quell'odore di carrube" (p. 175), un movimento ascendente sino alla fine del capitolo, con l'arrivo al paese della madre: "–Neve, – e si fu arrivati" (p. 175). E da lí alla casa, ancora in un movimento ascendente, i "quartieri alti del paese di mia madre" (p. 177, ripetuto e variato, cosí come il verbo salire, a pp. 178-179), a cui si arriva per "quella scalinata tra vecchie case" (p. 177), "la lunga scalinata" (*id.*)

È questa la parte con piú colori della *Conversazione*: il verde del paesaggio, il rosso e la luminosità della madre, il bianco della neve.

La seconda protagonista è la madre:

E io riconobbi quella voce, dopo quindici anni che non la ricordavo, la stessa di quindici anni prima ora che ricordavo: era alta, chiara, e ricordai mia madre parlare nella mia infanzia da un'altra stanza. –Signora Concezione, –dissi. (p. 179)

L'*explicit* del capitolo X è ripetuto con alcune variazioni nell'*incipit* del cap. XI, dove "alta" e "chiara" non è piú la voce della madre ma la madre stessa:

La signora apparve alta, con la testa chiara, e io riconobbi perfettamente mia madre, una donna alta coi capelli castani quasi biondi, e il mento duro, il naso duro, gli occhi neri. Aveva sulle spalle una coperta rossa in cui si teneva calda (p. 180)

"Alta" e "chiara" assumono cosí il valore di epiteti della madre, cosí come il rosso è il colore che la simboleggia, e che la preannunciava nel paesaggio siciliano dell'apertura di questa seconda parte. È caratterizzata anche dalle scarpe:

...e vidi che aveva scarpe da uomo ai piedi, scarpe vecchie di mio padre, da cantoniere, alte e forse coi chiodi, come sempre lei aveva avuto l'abitudine di portare per casa, ricordavo, onde stare piú comoda, o sentirsi in qualche modo piantata nell'uomo, e un po' uomo, costola d'uomo. (p. 194)

Nella conversazione con la madre ritorna il *leitmotiv* del cibo attraverso il quale passano i ricordi d'infanzia: cibo povero ma, come insiste la madre, saporito ("l'aringa ha sapore", p. 191), che viene contrapposto a ciò che Silvestro mangia a Milano, nella sua nuova vita (il lesso, che la madre siciliana non ha mai mangiato e disprezza visibilmente: "Tutti i giorni! E non vi viene a noia?", p. 191).

Il paesaggio siciliano nella rievocazione dell'infanzia di Silvestro non è piú quello di montagna che si attraversa all'inizio di questa seconda parte ma la "campagna secca, color di zolfo" (p. 187) "nella solitudine del sole" (p. 188), "la grande solitudine della campagna tonda, senz'alberi, senza foglie e la terra che odorava, invernale, come un popone" (p. 203), la "tonda campagna" (p. 224), scenario della "terribile estate" (p. 224) del centro della Sicilia, "e ch'era una terribile estate significava non un'ombra per tutti quei chilometri, le cicale scoppiate al sole, le chiocciole vuotate dal sole, ogni cosa al mondo diventata sole" (pp. 224-225).

La madre di Silvestro è una figura vibrante, vitale: la Mamma dei Meloni del cap. XV (p. 202), la madre-uccello: "Ma mia madre cantava ed era uccello cantando [...] la madre-uccello dell'aria e, nelle sue uova, della luce, che dà la luce" (p. 215) –come dicevamo, la luce, la chiarezza, insieme al rosso, è un epiteto formulare della madre– la madre-ape "regina, malgrado le sue mani rozze, per altri uomini, occulta, e ape-regina, e madre di entusiasmi", che "troppo vecchio miele aveva in sé" (p. 220) "Ed era piú che mia madre, dicendo questo, madre-uccello, madre-ape" (p. 222).

Gli ultimi due epiteti della madre, ripetuti e variati nei cap. XIX e XX, che chiudono la seconda parte, sono "buffa donna" (p. 220) e "benedetta vacca" (p. 228 e 229). Come ho già notato *supra*, nella descrizione della madre tornano frequentemente degli epiteti e dei motivi tipici della Madonna: "ed era con molta ricchezza madre e donna" (p. 220), in particolare nell'episodio del viandante, amante della madre del capitolo XX. Lui "voleva anche altro, se poteva averlo" anche se "non chiedeva, invero", e "quell'uomo la guardava mentre diceva benedetto dio e mangiava la pagnotta". La madre gli dà acqua, pane e "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" (228).

Gli uomini che compaiono in questa seconda parte –evocati dalle parole della madre– sono tutti, in qualche modo, figure del Gran Lombardo: il padre di lei, il padre di Silvestro, il "viandan-

te" sindacalista amante della madre. Ritornano piú di una volta nei capitoli XIV-XVIII, gli epiteti e le caratteristiche del "Gran Lombardo", in particolare per caratterizzare il padre di lei, che, come il Gran Lombardo del treno, "si sentiva un re sul suo cavallo, nella cavalcata... E aveva noi tre belle figlie femmine!" Il nonno ed il padre di Silvestro sono opposti e a un certo punto stranamente uguali; durante la conversazione a un punto vengono confusi dalla madre e sono entrambi "Gran Lombardi" secondo Silvestro. Nella conversazione del cap. XVII si chiarisce come essere un "Gran Lombardo" non sia una dote esteriore o di nascita quanto una qualità morale: "Che importa il posto? Anche se era nato in Cina sono sicuro ch'era un Gran Lombardo" (p. 211).

La terza parte –giusto nel mezzo della *Conversazione*– il giro di visite della madre, la discesa agli inferi della povertà e della malattia, è una parte corale, dove campeggia la luminosità della madre, la sua potenza nell'aiutare, la sua autorevolezza. La descrizione è in bianco e nero, marcata da continui chiaroscuri: il buio delle case in contrasto col freddo sole invernale e con la chiarezza materna; lo "scendere" costante che inizia nel cap. XXII ("per una strada che scendeva"; "dentro era buio"; "Era sotterranea" –riferendosi alla voce di un malato– p. 234); sono molti i riferimenti alla morte ed agli inferi in tutta questa parte: "Mi vedevano ed erano invisibili: erano come spiriti" (p. 235), "in un odore di pozzo abbandonato" (p. 237), "nella profonda oscurità di pozzo." (p. 237) È marcata anche dalla ripetizione delle stesse azioni con piccole variazioni: l'entrare in un posto buio, le fiacole dell'iniezione, le conversazioni coi malati: "fece gli stessi discorsi delle altre volte: parlò di me, poi delle fialette, dell'ago" (p. 239). La vera protagonista di questa parte è la creaturalità, la condizione umana espressa dalla malattia, descritta nei malati di Concezione, la miseria, lo scarso cibo: "Il pane è molto caro per i poveri. Costa, ogni boccone, una giornata di lavoro" (p. 256).

La creaturalità, la difficoltà e durezza insita nella condizione umana si esprime, in tutta questa parte, attraverso l'ossessiva ripetizione dei discorsi di Concezione, puntualmente cambiati di segno:

...disse ch'era una fortuna fosse malata una donna invece d'un uomo, perché una donna non importa s'era malata, mentre s'era malato un uomo, addio... [...] In genere le donne non sapevano come fare quando l'uomo si ammalava [...] Disse ch'era una disgrazia dov'era malata la donna, la madre. Era meglio dov'era malato l'uomo [...] è disse il contrario della volta precedente, disse che quando era malato l'uomo addio... [...] Ogni volta,

uscendo, essa diceva il contrario della volta prima. Una volta diceva che quando era ammalato l'uomo addio... E una volta diceva che quando era ammalata la donna, addio... Diceva inoltre: –Qualcuno ha un po' di tisi, qualcuno ha un po' di malaria. E una volta diceva ch'era meglio avere un po' di malaria anziché un po' di tisi; una volta diceva ch'era meglio avere un po' di tisi, anziché un po' di malaria. (pp. 239-242)

In conclusione, "ogni volta diceva il contrario della volta prima" (p. 242). Non si tratta di una reale contraddizione quanto di un'amplificazione e insistenza sulla miseria e fragilità umana, che nel cap. XXVII si approfondisce, si arricchisce di nuovi significati: dai contadini ai proletari, nel ricordo di Silvestro della propria esperienza:

Io conoscevo questo e piú di questo, potevo comprendere la miseria di un malato e della sua gente attorno a lui, nel genere umano operaio. E non la conosce ogni uomo? Non può comprenderla ogni uomo? [...] Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano [...]. Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride perché l'altro piange. [...] Uccidete un uomo; egli sarà piú uomo. E cosí è piú uomo un malato, un affamato; è piú genere umano il genere umano dei morti di fame. (p. 249-50)

Il cap. XXVII è il culmine di questa terza parte: la figura del cinese simboleggia l'assoluta creaturalità, in quanto egli "è piú povero di tutti i poveri" (p. 252); il capitolo conclude con una riflessione: "Non è, la fame, tutto il dolore del mondo diventato fame? Non è, l'uomo nella fame, piú uomo? Non è piú genere umano? E il cinese?..." (p. 253).

Della quarta parte –che si apre con il simbolo dell'aquilone, simbolo di ascesa e movimento, ma anche di un ritorno ideale all'infanzia, dopo la "discesa agli inferi" della terza parte– ho già parlato abbastanza a lungo *supra*, perché è quella piú chiaramente politica, in cui, dopo la riflessione umana e creaturale della terza parte, si ravvisano le posizioni politiche e i dibattiti dell'epoca, tutti ugualmente perdenti e impotenti perché affogati nel vino, nella rinuncia ad agire, nella paralisi intellettuale.

Cosí nella quinta ed ultima parte culminano le riflessioni creaturali e politiche insieme che si condensano nella straziante conversazione col fratello –il cui *leitmotiv* è "Ehm" e di cui tornerò a parlare nella sezione seguente.

Letteralità e metafora: il cuore del problema

La retorica classica ci ha abituato a pensare al “senso letterale” ed al “senso figurato” di un testo. Si ricorre al “senso letterale” quando il significato della frase è falso, cioè non può essere preso alla lettera. Questa dicotomia si spezza solo nel Novecento. Secondo la Teoria della Pertinenza, le aspettative che abbiamo su un testo –qualsiasi testo, orale o scritto– non sono tanto di letteralità quanto di pertinenza. La relazione della lingua col mondo non si basa sull’identità ma sull’interpretazione, sulla somiglianza interpretativa, che è una maniera di concettualizzare per cui qualcosa “sta per” un’altra cosa in un rapporto di somiglianza sufficiente rispetto ad un contesto. Il linguaggio umano è in un rapporto di somiglianza interpretativa col pensiero, ed incluso con sé stesso, e si muove fluidamente in un *continuum* tra letteralità estrema (un caso piuttosto raro, di fatto) ed estrema metaforicità.

Nel caso di questo testo, vediamo che gli effetti poetici non sono dovuti a metafore complicate o ingegnose, come nel caso, per esempio, della poesia barocca. Anche espressioni piane come “chinavo il capo”, “la pioggia mi entrava nelle scarpe” “non parlavo”, evocano, come fanno le metafore, una quantità di effetti contestuali vaghi e complessi, se li leggiamo in riferimento alla condizione esistenziale del narratore. Gli effetti poetici si ottengono attraverso una progressiva accumulazione, fatta di ripetizioni con variazioni, formularità, un misto indissolubile, espressionista, di estrema concretezza e metaforicità assoluta: la maggior parte degli elementi sono concreti, fisici, e perciò vi risaltano di più gli elementi astratti che “aprono”, producono un’infinità di implicature vaghe ed allo stesso tempo tangibili, per la peculiare mistura di astratto e di concreto. Le enumerazioni, le anafore, i parallelismi, ripetuti e variati, marcano un movimento a spirale, in cui il senso di un’idea è progressivamente chiarito, approfondito, sfaccettato. Facciamo alcuni esempi.

Il romanzo inizia con un autore “in preda ad astratti furori”. È quasi un’ossimoro, quest’espressione, perché “furori” fa pensare a qualcosa di concreto, esprimibile, sanguigno, che cozza con l’aggettivo “astratti”. Ma il primo capitolo e parte del secondo sono tutti dedicati alla caratterizzazione dei furori: “astratti furori per il genere umano perduto”. Il tema degli “astratti furori” è ripreso e approfondito nella quarta parte (cap. XXXV), nel dialogo fra l’arrotino Calogero, l’uomo Porfirio e Silvestro: “È per il dolore del mondo offeso che soffre. Non è per se stesso” (p. 286), ed anche alla fine, nel pianto di fronte alla statua della donna: “Non piango in me. Non

piango in questo mondo” (p. 332). Il senso degli astratti furori si dipana per tutto il libro, ma in particolare nelle ultime due parti.

Oltre all’anafora con variazione di cui abbiamo già parlato, che dà al testo un ritmo a volte “di basso ostinato”, con intercalari come “così disse” al utilizzare il discorso diretto, e in cui ci è sembrato di riconoscere quasi una moderna tecnica formulare, altri meccanismi retorici utilizzati da Vittorini sono l’enumerazione, la metonimia e l’endiadi, meccanismi che si prestano all’espressione congiunta di estreme astrazioni ed estreme concretezze.

Metonimie “di causa ed effetto” come “scura nostalgia” (p. 136) o “verde malaria” (p. 163), in cui la qualità espressa dall’aggettivo non si applica direttamente al sostantivo ma funziona come causa dell’azione del sostantivo: la malaria “rende verdi”, la nostalgia “scurisce il cuore”.

Un altro meccanismo che permette di coniugare nello stesso sintagma astrazione e concretezza è quello dell’endiadi, in cui da una stessa parola dipendono sintatticamente due concetti, che con questa parola si mettono in relazione in maniera profondamente diversa, generalmente una concreta e l’altra metaforica: “a picco sulla corsa e sul mare” (p. 139); “mangiavo, sul ponte, pane, aria cruda, formaggio” (p. 139); “declivi verdi di aranci e malaria” (p. 164), oppure gli strani conti dell’arrotino che divide i suoi soldi “due di pane, due di vino, due di baffi” (p. 281), in cui “baffi” si riferisce ai soldi necessari per corrompere gli sbirri, che sono già dall’inizio della prima parte della conversazione, caratterizzati formularmente dai baffi, dalla loro presenza o assenza, ma sempre dai baffi.

Con la caratterizzazione dei piccoli siciliani sul traghetto si inaugura una maniera estremamente peculiare di descrivere, che investe tutta la *Conversazione*. I primi personaggi sono “piccoli siciliani di terza classe, affamati e soavi nell’aver freddo, senza cappotto, le mani nelle tasche dei pantaloni, il bavero della giacca rialzato” (p. 139). Una descrizione costruita, come molto del libro, con elementi estremamente concreti e alcuni aggettivi più astratti che danno profondità alla concretezza, come “soavi nell’aver freddo”, si ripete più avanti: “Erano scuri in faccia, ma soavi, con la barba da quattro giorni” (p. 139).

Molte delle metafore nel testo si potrebbero classificare come sinestesi: “E il vino era povera cosa ma il popone era aperto in mezzo alla tavola e bevemmo profumo invernale di popone” (p. 202); “Stridette la sua voce, beccando vetri e sasso” (p. 277) detto dell’arrotino, nella sua entrata in scena. Nell’incipit del cap. XX-XIII l’arrotino compare in mezzo alla strada piena di sole (dopo la

discesa agli inferi di Silvestro con la madre) come una figura che “scintillava da piú punti di sé e della sua carriola, nero in faccia ai miei occhi abbagliati di luce” (p. 277). Lo scintillio dell’arrotino, il suo essere immerso nella luce abbagliante, contrasta stranamente col colore nero della sua faccia.

Un’altra maniera per mescolare indissolubilmente elementi astratti ed elementi concreti –e quindi per dare alla concretezza e realtà delle azioni e delle descrizioni del mondo una dimensione astratta, assoluta, metafisica di grande forza espressiva, è attraverso le enumerazioni. Ho già parlato *supra* di questo meccanismo a proposito della caratterizzazione degli “astratti furori”; l’enumerazione ritorna nella quarta parte, nella conversazione di Silvestro con l’arrotino, e mi pare che abbia diverse funzioni nell’economia del discorso. La prima è il canto di amore per la vita che l’arrotino inizia e che presto coinvolge anche Silvestro:

–È bello il mondo.
E io pure mi schiarì la gola.
–Immagino, –dissi.
E l’arrotino: –Luce, ombra, freddo, caldo, gioia, non gioia...
E io: –Speranza, carità...
E l’arrotino: –Infanzia, gioventù, vecchiaia...
E io: –Uomini, bambini, donne...
E l’arrotino: –Donne belle, donne brutte, grazia di Dio, furbia 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. (p. 282)

In questa prima enumerazione che parla della vita e del mondo, l’arrotino mostra di essere solo interessato alla materialità delle cose, mentre Silvestro menziona anche termini astratti, come memoria e fantasia. Nonostante questa differenza, si tratta di un dialogo monologico in cui entrambi gli interlocutori costruiscono un senso comune. Rispetto alle enumerazioni negative, disperate degli “astratti furori” nell’incipit della *Conversazione*, questa e le enumerazioni che seguono nei capitoli successivi si configurano quindi come un

controcanto, un superamento, una catarsi. L’arrotino continua le sue enumerazioni festose e gioiose nell’osteria di Colombo: “–Mondo-l’arrotino gridò. –Terra, bosco e nani del bosco; bella donna, sole, luce, notte e mattina; fumo di miele, amore, gioia e fatica; e sonno senza offesa, mondo senza offesa” (p. 298). In quest’ultima osserviamo l’anafora e il parallelismo finali, una risorsa ritmica molto usata nella *Conversazione*. In queste enumerazioni, astrazione e concretezza, letteralità e metafora convivono, si fondono, contribuiscono entrambe alla creazione di vaghezza, di effetti poetici, ad “aprire” l’interpretazione, ad arricchirla di nuovi sensi:

Alberi e fichi freschi, aghi di pino, –l’arrotino continuò, –stelle nei cuori onorati, mirra e incenso, sirene nel mare profondo; libere gambe, libere braccia, liberi petti, capelli e pelo al vento in libertà, corsa e lotta libera uh! Oh! Ah! (p. 299)

Qui si gioca sul valore dell’aggettivo “libero”, che assume diversi significati in relazione ai sostantivi che definisce.

Un ulteriore esempio di come Vittorini raggiunga cime poetiche partendo da elementi estremamente concreti è la figura del cinese, simbolo estremo della creaturalità umana:

Ma lui è un cinese, non conosce la nostra lingua e non può parlare con nessuno, non può ridere mai, viaggia in mezzo a noi con le sue collane e cravatte, con le sue cinture, e non ha pane, non ha soldi, e non vende mai nulla, non ha speranza [...] Ma lui è cinese. Ha la faccia gialla, ha gli occhi obliqui, il naso schiacciato, gli zigomi sporgenti e forse fa puzza. Piú di tutti gli altri egli è senza speranza. Non può aver nulla. (p. 251)

Il cinese è caratterizzato in maniera estremamente concreta, fisica, fattuale: è attraverso questa semplice descrizione che diventa il simbolo della miseria e solitudine umana, della creaturalità, della fatica e dolore della vita. Il cinese, che non è descritto in termini metaforici, è una metafora dell’essere umano.

Una parola la meritano anche le descrizioni paesaggistiche, alcuni passi di classica compostezza e solennità, che ricordano i frammenti dei lirici greci o i paesaggi leopardiani: “Serena era l’aria fredda e le campane non volavano piú per il cielo, tacevano nel nido loro” (p. 293, *incipit* del cap. 37).¹⁶ Il cielo è un paesaggio siciliano, le

¹⁶ Non posso fare a meno di ricordare l’incipit leopardiano di *Alla luna*: “Dolce e chiara è la notte e senza vento, / e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna...”

stelle sono gelsomini e se ne sente il profumo associato al latrare dei cani ed al suono del corno da caccia in una bellissima sinestesia:

Dai paralleli della terra abbaiavano i cani, agli orizzonti; e i sette cieli invisibili, le montagne della Via Lattea, si riempivano di gelsomini. Dieci, quindici erano le stelle; pure, noi ne sentivamo un profumo di milioni. E mio padre aveva suonato il corno dapprincipio. (p. 310)

Di nuovo il suono si fa immagine e colore nella descrizione del paese di Concezione:

Era una piccola Sicilia ammonticchiata, di nespole e tegole, di buchi nella roccia, di terra nera, di capre, con musica di zampogne che si allontanava dietro a noi, e diventava nuvola o neve, in alto. (p. 236)

Infine, anche e soprattutto nell'incontro col fratello –in cui sono evidenti per il lettore colto le citazioni classiche dell'incontro di Odisseo con il padre Laerte– percepiamo questo doppio binario di verità e nudità della storia che è contemporaneamente anche metafora cosmica dell'essere umano, che si condensa nei continui "Ehm!" e nella risposta che il soldato dà a un Silvestro confuso, che non può capire come allo stesso tempo il soldato giaccia morto su un campo di neve e sangue da trenta giorni¹⁷ ed allo stesso tempo possa avere sette anni e giocare con il fratello, parlare con una ragazza, potare una vite, innaffiare un giardino, correre: "Scusatemi. Era il mio parlar figurato" (p. 315). Il soldato è veramente un soldato ed è anche, altrettanto veramente, un ragazzino di sette anni.

Lo stesso vale per il colofon:

Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa *Conversazione* non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela. Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia. (p. 341)

Si tratta di un'affermazione "vera" o è "metaforica"? Entrambe. La dimensione più profonda del libro è astratta ed universale, è una

¹⁷ Una lettura filologica si occuperà delle varie fasi di scrittura del testo, e potrà quindi rintracciare cambiamenti e variazioni nel progetto iniziale e metterli in relazione con gli eventi storici che si profilavano all'orizzonte, come l'espansionismo fascista nei Balcani in cui si situa esattamente la morte del fratello, che è morto "da trenta giorni in qua" (p. 317). G. Falaschi, *op. cit.*, p. 49.

riflessione sull'umanità, un frutto degli "astratti furori": "Morte o immortalità io le conoscevo; e Sicilia o mondo era la stessa cosa" (p. 275) "avendo il cuore dell'infanzia; siciliano e di tutto il mondo" (p. 285). D'altra parte ci sono così tanti indizi di Sicilia e di Siciliani in queste pagine, la Sicilia dei paesi di montagna, la pianura, la campagna tonda, secca, senza alberi, vuota, solitaria, fin dall'inizio: "come se non avessi avuto un'infanzia in Sicilia, tra i fichi d'India e lo zolfo, nelle montagne" (p. 133), la corsa del treno "per i boschi di aranci, in bocca ai monti, dinanzi al mare" (p. 152), la litania dei paesi che si passano: "Era la ferrovia secondaria, in Sicilia, da Siracusa per le montagne: Sortino, Palazzolo Monte Lauro, Vizzini, Grammichele" (p. 173). La "piccola Sicilia ammonticchiata, di nespole e tegole, di buchi nella roccia, di terra nera, di capre, con musica di zampogne che si allontanava dietro a noi, e diventava musica o neve, in alto" (p. 236, con variazioni a p. 240), "scendevamo nel cuore puro della Sicilia" (p. 285), fino alla fine, l'ultima domanda prima dell'epilogo: "Ed è molto soffrire?" Chiesero i Siciliani" (p. 336).¹⁸ La Sicilia insomma è "Il luogo mitico, la scena dove si svolge la rappresentazione dell'avventura umana".¹⁹

La cifra di questo colofon è quella di tutta la *Conversazione* perché permette diversi livelli di lettura e rimanda ad essi; il primo è quello storico-politico preciso che per essere colto ha bisogno di un certo numero di premesse, d'informazioni che ho cercato di riassumere nella sezione II e che collocano il testo nella sua dimensione storico-sociale. Il secondo, quello simbolico, lirico, assoluto –di cui ho presentato alcuni tratti stilistici caratteristici– può essere colto indipendentemente dal primo al riflettere sulle costanti della condizione umana: la miseria, la fame, la guerra, il dolore, l'angoscia, l'inquietudine esistenziale, la ricerca di giustizia, la solitudine.

Senza voler qui entrare nell'annoso ed acceso dibattito²⁰ sulla relazione fra queste due letture, sul peso rispettivo che hanno, su come le varie letture si intrecciano e dialogano e quindi sul *valore*

¹⁸ A riprova dell'importanza che Vittorini dava alle immagini, al loro valore testimoniale e documentale ma anche a quello simbolico, ci furono ben due edizioni della *Conversazione* illustrate con foto, la prima, pubblicata nel '53 da Bompiani, frutto di un viaggio di Vittorini con l'amico fotografo Luigi Croceni nel 1950, e la seconda, pubblicata dalla Olivetti nel 1973 senza l'intervento diretto di Vittorini, a cura di Giorgio Soavi, con foto di Enzo Ragazzini.

¹⁹ Nelle felici parole di Sergio Pautasso, in una nota all'edizione curata da Falaschi, p. 122.

²⁰ Per una rassegna di giudizi critici, cfr. E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, pp. 69-109.

letterario complessivo dell'opera, mi interessa osservare che, al di là di ciò che si sa su Vittorini e sul suo contesto storico e culturale – i dati esposti *supra* nella sezione II – la cui conoscenza si presuppone in un Lettore Modello nel senso di Eco, un'interpretazione ingenua di questo testo può prescindere da queste informazioni per concentrarsi sull'aspetto assoluto, umano, creaturale, lirico del testo. Gli effetti poetici in un testo sono naturali, cioè parte del linguaggio naturale e delle sue risorse, legati ai nostri schemi cognitivi e culturali; questi effetti non sono poetici *per se* in maniera avulsa dal testo, quanto in relazione al tipo di testo ed alle aspettative che questo genera in un determinato lettore, rispetto cioè ad un contesto di interpretazione. È per questo che molti hanno potuto amare la *Conversazione* pur senza aver potuto cogliere i riferimenti storico-politici di cui è imbevuto o –pur conoscendoli– senza dar loro l'importanza o la prominenza che invece hanno per un lettore modello.

Bibliografia

- CAMPANA, Jack, "Tecniche di ripetizione nella *Conversazione vittoriniana*", *Quaderni d'Italianistica* 6:2 1986, pp. 209-222.
- DI GRADO, Antonio, *Il silenzio delle madri. Vittorini da Conversazione in Sicilia al Sempione*. Catania, Edizioni del Prisma, 1980.
- ECO, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano, Bompiani, 1994.
- FURLONG, Anne, *Relevance Theory and Literary Interpretation*. Tesi di Ph. D. London, UCL, 1996.
- JOHNSON, Steven, *La nuova scienza dei sistemi emergenti*. Milano, Garzanti, 2004.
- PILKINGTON, Adrian, *Poetic Effects*. Amsterdam, John Benjamins, 2000.
- SPERBER, Dan, Deidre WILSON, *Relevance. Communication and Cognition*. London, Blackwell, 1986-1995.
- VITTORINI, Elio, *Conversazione in Sicilia*, illustrazioni di Renato Guttuso, "Introduzione" e note di Giovanni Falaschi. Milano, Rizzoli, 1988.

La dialéctica entre el goce y el deseo: Lacan y *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes (1911-1997)

Verónica SAUNERO-WARD
Highlands University

Nessuno torna indietro (1938) de Alba de Céspedes narra la historia de ocho jóvenes cuyas vidas confluyen en un internado de monjas en Roma. Cada una, de origen geográfico y clase social diferentes, llega a Roma en busca de un cambio drástico en su vida. El papel tradicional que la sociedad les asigna, aun más restringido por el régimen fascista, las limita a ser hijas, esposas y madres, cuyo destino es el de velar por el bienestar de los hombres. El estudiar en Roma significa la ruptura con una dinámica familiar y un contexto social opresivos. A pesar de que todas comparten este mismo objetivo, sus vidas se desarrollan de forma paralela sin converger en un mismo destino.

La novela es una exploración de la psique femenina. Ofrece, con increíble precisión, una aplicación literaria de la teoría psicoanalítica que Jacques Lacan desarrollaría años más tarde. Esta propuesta es un estudio de la dinámica entre las nociones lacanianas de deseo y goce aplicado a dos personajes de *Nessuno torna indietro* que se delinean como las más importantes.

La nomenclatura de Lacan ha generado una gama de interpretaciones, a veces contradictorias. Esto se debe probablemente al hecho de que su carrera cubre un lapso de 50 años y sus conceptos evolucionaron y se transformaron en ese periodo de tiempo. Por esta razón, las definiciones manejadas en este ensayo se limitan a las expuestas a fines de la década de los cincuenta e inicios de los sesenta aproximadamente.

El inconsciente representa el cogollo de los estudios lacanianos. De acuerdo con Lacan, el entrar en el orden del simbólico provoca que el ser se escinda en dos partes, el consciente y el inconsciente. Por ser éste inaccesible al sujeto y estructurado como el lenguaje, Lacan lo denomina "el discurso del Otro" que influye en el sujeto por medio del referente "en tanto que el referente es aquello que se reprime y que resurge en las formaciones del inconsciente (los síntomas, chistes, sueños, parapraxes, etc.)".¹ La ausencia de la

¹ Dylan Evans, *Introductory Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis*, p. 218.

otra mitad del ser que la división provoca, se define como la falta de ser; el deseo de ser surge de esta falta. Más tarde, Lacan expande el concepto de falta como la falta del referente en el Otro.² El deseo pretende llenar esa falta con una serie de referentes que se desplazan o substituyen, formando una cadena que se perpetúa de forma metonímica por la imposibilidad de alcanzar aquello que define al Otro.

Elizabeth Wright en *Lacan and Postfeminism* califica el deseo como “ante todo, el deseo de amor que se muestra esencialmente en reconocimiento de la identidad del sujeto por el Otro. Se lo designa como el ‘deseo del Otro’.³ Catherine Belsey en su obra *Desire: Love Stories in Western Culture*, reitera: “es una metonimia (una versión desplazada) del querer-ser que necesariamente caracteriza la vida humana dividida entre el Simbólico indómito y el real inalcanzable e inextricable”.⁴ De Céspedes, por su parte, maneja la metáfora del puente para expresar la falta del Otro. El puente simboliza el medio por el cual se podría salvar el vacío entre el sujeto (las muchachas) y su Otro. La otra orilla representa el objeto del deseo que se busca en el Otro, al cual Lacan denomina: *objet petit a*.⁵

El término goce (en francés *jouissance*) se presta a muchos malentendidos. El más común es el que lo equipara con la satisfacción sexual. Para Lacan, el goce llega a ser la trasgresión del principio del placer cuyo fin es el de evitar el no-placer. En su Seminario II, Lacan compara el principio del placer “a un aparato homeostático cuyo fin es el de mantener la excitación al nivel más bajo que le permita funcionalidad”.⁶ Cuando el sujeto va más allá del principio del placer entra en el no-placer, estadio que Lacan denomina como el goce. “El goce es sufrimiento”,⁷ y es “la satisfacción de la pulsión de muerte”.⁸

² *Ibidem*, p. 96.

³ Elizabeth Wright, *Lacan and Postfeminism*, p. 68.

⁴ Catherine Belsey, *Desire: Love Stories in Western Culture*, p. 60.

⁵ Evans cita a Lacan que, en su Seminario II, define el *objet petit a* “como el otro (o minúscula) el cual no es otro en absoluto ya que, esencialmente, se para con el ego, en una relación siempre reflexible, intercambiable” (*op. cit.*, p. 125). En el caso de Vinca la ausencia se concreta en el exilio voluntario en Italia. Deja España porque se siente enajenada de su familia y de su ambiente, pero, al mismo tiempo, al no integrarse en la realidad italiana, se enajena de la misma. En el caso de Silvia, ésta rechaza el sur por el sentimiento de inferioridad que provoca en ella, pero, como Vinca, no desea pertenecer al norte, se mantiene al margen de una cultura que quiere conquistar y no puede o no quiere deshacerse de los lazos que la unen a sus orígenes.

⁶ *Ibidem*, p. 140.

⁷ *Ibidem*, p. 92.

⁸ Lacan toma la definición de la pulsión de muerte de Freud y la amplía. La pulsión de muerte responde a la tendencia suicida del narcisismo. Perteneció al orden

En 1966 Lacan reitera: “Sin duda, hay goce al nivel en que el dolor comienza a aparecer y [...] sólo a este nivel que toda una dimensión del organismo, hasta entonces desconocida, se experimenta”.⁹ En “*Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan*”, Néstor Braunstein resume el concepto del goce de esta manera:

El goce aparece en el sentimiento de culpa, de remordimiento, en la confesión, en la contrición, más en el pagar que en el ser pagado, en destruir más que en el conservar. Su esencia es la suspensión del acto reflexivo, de la búsqueda de la satisfacción, del servicio a la comunidad, de las “buenas razones” que gobiernan la conducta racional.¹⁰

Elizabeth Wright entiende que el goce “se caracteriza por su masoquismo inconsciente”.¹¹ Y entre el goce y el deseo surge la angustia. La angustia es el punto de anulación subjetiva [...] en el cual el sujeto desaparece en la confrontación con lo insondable de la falta en el Otro...¹² y se enfrenta a la ficción de la omnipotencia del Otro y pretende llenar el goce del Otro. En su Seminario IV, Lacan aclara que la angustia es el punto donde el sujeto queda suspendido entre un momento cuando no sabe dónde está y un futuro en el que no logrará re-encontrarse nunca más.¹³

El título de la novela, *Nessuno torna indietro*, es una referencia a la imposibilidad del sujeto de recobrar la plenitud del ser que pierde al entrar en el orden simbólico, el cual es la dimensión lingüística del referente y el dominio del Otro. Cada una de las protagonistas anhela inconscientemente llenar la falta del Otro y completarse como sujeto. Aunque se niegan a satisfacer los requisitos del modelo fascista de la “nueva mujer”, permanecen prisioneras en una realidad que las somete por doble partida: subordinadas al simbólico y subordinadas como objeto del sujeto-hombre. Anhelan encontrar su yo en el referente eludible e inefable que lo crea y lo destruye a perpetuidad. Inevitablemente, la consecución de sus ideales se ve frustrada al final de la novela por los límites impuestos a su sexo y su género.

del simbólico que produce la repetición del acto y finalmente, se extiende más allá del principio del placer al reino del goce excesivo donde el placer se experimenta como sufrimiento. (Evans, 32-33)

⁹ Néstor Braunstein, “*Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan*”, p. 103.

¹⁰ *Ibidem*, p. 108.

¹¹ E. Wright, *op. cit.*, p. 69.

¹² N. Braunstein, *op. cit.*, p. 116.

¹³ D. Evans, *op. cit.*, p. 11.

Las mujeres de De Céspedes pretenden llenar la falta del referente que genera el deseo en el amor encarnado en el hombre. Él será el destinatario de su emoción y el dador de la satisfacción sexual, todavía un misterio insondable para ellas. Jacqueline Rose en *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the 'école freudienne'* afirma que la sexualidad pertenece al espacio inestable del lenguaje en el registro entre el requerimiento del amor y el deseo. Cada sexo llega a ser el referente, mítico y exclusivo, de aquello que satisfaga y complete al Otro.¹⁴ Las muchachas viven la fantasía de ser poseídas por el rebelde desconocido, misterioso, agresivo y al mismo tiempo amoroso, cuyo rostro permanece en las sombras y que hace surgir la sensualidad en ellas prometiendo todo placer desconocido. La descripción del hombre de sus fantasías recuerda al Rodolfo Valentino de *El Jeque* que, a su vez, es una realización fílmica del arquetipo del héroe romántico.

Según Freud, la fantasía puede ser consciente o inconsciente y escenifica un deseo inconsciente en el cual el sujeto toma parte. Lacan amplía este concepto y la define como el marco del deseo o el espacio en el cual se puede desear objetos específicos y al mismo tiempo ocultar la falta del Otro.¹⁵ La fantasía mantiene vivo el deseo, y en el caso de las muchachas, representa al hombre ideal que las espera al otro lado del puente. Es también el referente que se desplaza hacia el deseo de la satisfacción sexual que, otra vez, sólo es un eslabón más en la cadena metonímica de referentes que busca llenar la falta misma del Otro y que funciona como su materialización temporal. Como es de esperar, sus deseos no llegan jamás a satisfacerse.

En la novela, la búsqueda también se expresa en la concreción del yo a través de la identificación nacional o regional. Es más, ofrece un buen ejemplo de la constante dialéctica entre el deseo y el goce. El sujeto rechaza conscientemente su origen y, al mismo tiempo, resiente la distancia a la que él mismo se somete.¹⁶ Este

¹⁴ Jacqueline Rose, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the 'école freudienne'*, p. 33.

¹⁵ D. Evans, op. cit., p. 59.

¹⁶ En el caso de Vinca la ausencia se concreta en el exilio voluntario en Italia. Deja España porque se siente enajenada de su familia y de su ambiente pero, al mismo tiempo, al no integrarse a la realidad italiana, se enajena de la misma. En el caso de Silvia, ésta rechaza el sur por el sentimiento de inferioridad que provoca en ella pero, como Vinca, no desea pertenecer al norte, se mantiene al margen de una cultura a la cual quiere conquistar y no puede o no quiere deshacerse de los lazos que la unen a sus orígenes.

sufrimiento causado voluntariamente constituye el goce. El deseo se manifiesta al querer llenar la falta (su origen) con la fantasía del volver a la patria o la "patria chica" algún día.

De Céspedes analiza las posibilidades que tiene una mujer de llegar a la plenitud del ser al transgredir los límites del papel que se le asigna en la Italia fascista. De una manera realista y objetiva —su prosa carece completamente de sentimentalismo— la autora demuestra que la plenitud del ser femenino es aún más inaccesible que la del hombre por los límites establecidos por su sexo y género. Al final, sus personajes ven truncarse sus sueños y, habitadas por la falta, están conscientes que la soledad es su destino final.

Vinca es una muchacha española que vive obsesionada con su compatriota Luis, para quien Vinca es un pasatiempo mientras estudia arquitectura en Roma. En la novela se sugiere que Luis sigue comprometido con una novia que dejó en Andalucía.¹⁷ Su indiferencia hacia Vinca despierta en ella sentimientos conflictivos. Por un lado, su sentido común y, tal vez, su orgullo, la llevan a romper con él. Por otro, el miedo a encontrarse sola de nuevo, le hace rogarle volver. La súbita partida de Luis a pelear en las filas franquistas, rompe este círculo vicioso. A pesar de que antes de irse Luis le pide a Vinca que lo espere, cuando le dan de baja del ejército por una herida superficial, vuelve a Andalucía y se casa con la novia que había dejado. Vinca se entera del matrimonio por terceras personas.

Para Vinca, Luis es la realización del objeto del deseo. Representa el medio por el cual logrará la plenitud de ser. Asimismo, en la cadena metonímica de referentes también representa la españolidad, el retorno a la patria. Cuando Vinca se entera que ha perdido a Luis irrevocablemente, la narradora dice: "...non aveva perduto soltanto Luis ma anche tutto ciò che ella aveva dato, giorno dopo giorno, all'amore" (p. 256). El amor por Luis había llenado la falta que la habitaba, que cuando niña ella la calificaba como soledad, y luego, al crecer, como miedo a la vida (p. 258). Al reconocer que Luis no le pertenece, reconoce que la falta es inherente a su vida: "Temo che la paura sia nel mio destino" (p. 258). Lacan afirma que "Aquello que se da al Otro a llenar, y es, estrictamente, aquello que el Otro no tiene, ya que también carece de ser, es lo que se llama amor".¹⁸ Por consecuencia, si el amor es dar lo que no se tiene y no recibir aquello de lo que se carece, entonces el poseerlo es un imposible aun an-

¹⁷ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, p. 51. De este texto se indicarán a continuación sólo las páginas.

¹⁸ C. Belsey, op. cit., p. 55.

tes de que el deseo de amor nazca. Al darse cuenta de ello, el sujeto se da cuenta que vive en el engaño y experimenta el desengaño.

El único rival de Luis en la conciencia de Vinca es Dios como otro referente al cual se aferra: “Dio è amore” (p. 260). En términos lacanianos, Dios es una ausencia, una oquedad que se rellena con el nombre de Dios y al que uno se refiere asignándole sentido, como nos explica su exegeta Braunstein. Cada vez que la indiferencia de Luis la hierde, Vinca se refugia en su fe e intenta alejarse pero es en vano: “Luis sempre vinceva” (p. 260). Cuando el abandono de Luis se perfila como definitivo, Vinca le asegura a Silvia que no se suicida porque cree en Dios (p. 258), y esta fe es lo que le da fuerzas para seguir adelante. Sin embargo, aunque no se quita la vida, lleva a cabo una especie de suicidio emocional. En términos lacanianos Vinca se libera del simbólico.

La relación con Luis representa el momento del goce. El goce como la satisfacción de la pulsión de muerte paradójicamente implica la imposibilidad de satisfacción, lo que, a su vez, induce a la continua reiteración del acto. En *El goce: un concepto laciano*, Braunstein comenta: “En todo caso podría afirmarse que el goce es el saldo del movimiento pulsional alrededor del objeto porque eso que se delinea en tal caso es [...] el tropiezo con lo real como imposible”.¹⁹ Y el dolor se manifiesta. Vinca comprende que para Luis no significa nada. A pesar del sufrimiento, la angustia y la ira que su indiferencia le provocan, no puede evitar desearlo. Por su parte, Luis parece no enterarse de su desesperación: “...accendeva una sigaretta, canticchiava tra i denti” (p. 14). Después de una pelea, es ella la que tiene que preguntar cuándo se verán otra vez, a lo cual Luis responde con un “Telefonami” (p. 15).

Al final de la novela, devastada por el abandono y la traición de Luis, Vinca renuncia a la vida y desiste de la falta: “...per fortuna, adesso no ho piú paura della vita” (p. 318), y la substituye por la angustia que se encuentra entre el goce y el deseo. Recordemos que la angustia es el punto en que el sujeto se anula y actúa como instrumento destinado a preservar [el] goce del Otro”.²⁰ Vinca experimenta una profunda infelicidad al saberse abandonada, mas aun así persiste en mantener vivo su supuesto amor por Luis. Alquila un cuartito y lo convierte en su santuario. Los planos, libros, reglas, compases y demás objetos que Luis deja atrás y que ella rescata de

¹⁹ N. Braunstein, *El goce: un concepto laciano*, p. 65.

²⁰ *Ibidem*, p. 117.

la basura, llenan cada rincón. Es más, Vinca se viste con la ropa de Luis, aferrándose a la esencia de lo que el muchacho representa y, al mismo tiempo, haciendo desaparecer sus formas femeninas. El querer llenar la ausencia de Luis con su propio cuerpo es una manera de auto-destruirse. Luis, como una realidad, como el hombre que la abandona, es irrelevante: “Non accennava a Luis: ma vestire i suoi abiti, vivere tra le sue cose, era un modo di forzare la realtà, fino a non sapere piú lei stessa se Luis esisteva o no, fuori di lei” (p. 317). No vuelve a España, desistiendo también de esa representación del objeto del deseo. Alienada del resto de la gente, se convierte en testigo de la vida de sus vecinos, imbuida en su soledad. Se arranca del orden del simbólico.

Otra de las protagonistas de la novela es una muchacha que se define a sí misma por su intelecto. De origen calabrés, Silvia llega a Roma para enfrentar a más de un enemigo en su camino hacia la auto-conciencia. De Céspedes resalta su origen meridional como una carencia que se exterioriza en el miedo. Cuando le pregunta a Emmanuela, una compañera toscana de familia acaudalada, si teme cruzar arterias congestionadas en la ciudad, Silvia confiesa que ella sí, y lo racionaliza diciendo “...perchè non sono abituata al traffico di una grande città” (p. 236). Pero luego acepta que detrás de esa disculpa ella, como sus compatriotas, oculta la verdadera razón de su miedo:

Sono pretesti che forniscono agli altri. Ma, in verità, ho sempre paura che un pericolo repentino e inarrestabile mi colga sola, indifesa. Siamo [los meridionales] indifesi da secoli: da secoli qualcuno piú forte ci arriva addosso, ci travolge, se abbandoniamo il pezzetto di terra, o di marciapiede, che bene o male ci ripara. Separarci da ciò che possediamo [...] è un ardire che ci sgomenta. (p. 236)

El recorrido de Silvia desde su pueblo en Calabria hasta la cátedra de letras en Pisa representa, como afirma Pickering-Iazzi, una metáfora que sugiere el movimiento progresivo en la formación de la identidad”.²¹ Un título y una carrera representan la meta que Silvia se propone como el modo de afirmar su identidad y escapar del referente asignado a la mujer. Recrimina a Emmanuela por su consumismo y apatía, y la exhorta a crearse su propio camino: “Conoscere la soddi-

²¹ Robin Pickering-Iazzi, “Alba de Céspedes’ *There’s no Turning Back*: Challenging the New Womans’ Future”, p. 96.

sfazione di costruire giorno per giorno la propria strada... Di sentirsi stanchi la sera [...] di averla foggata con le proprie mani” (p. 191).

Es decir, para Silvia, el deseo de completarse en el Otro se materializa en la pulsión de la auto-superación a través de su capacidad intelectual, puesto que tiene la certeza que el amor le está vedado. Anhela, en lo recóndito de su ser, amar y que alguien la ame. Empero, al final de su viaje, adquiere conciencia, que, por cuanto le concierne a ella, el intelecto es la única manera de enfrentar la vida y que el estado natural del ser humano es la soledad. Recién entiendo el porqué, al llegar a Roma, responde que había escogido los estudios “per vivere” (p. 281); como si de alguna manera ya intuyera que ése sería su destino.

Aunque el lograr sus metas representa un cambio positivo en su vida, ya que Silvia logra “non l’ambizione di essere creduta dagli altri una creatura superiore, bensì quella di poter[si] riconoscere un’intima superiorità” (p. 191), esto implica igualmente el desengaño; el reconocimiento de que no se puede llenar la falta. Silvia se resigna a su triunfo profesional y reconoce que el amor es una imposibilidad.

Juliet Mitchell y Jacqueline Rose explican que el orden del simbólico establece la sexualidad femenina como inseparable de sus representaciones a través de las cuales se produce. Es decir que no se pueden aislar las imágenes y símbolos de la mujer de las imágenes y símbolos para la mujer.²² La imagen creada de Silvia y para Silvia dentro del simbólico, es la razón misma por la cual el deseo del Otro se desvanece. Si a la mujer le corresponde el papel de objeto en un orden que la somete, aquella que no cumple con los “requisitos” que la valoran como objeto de intercambio es marginada. Como mujer poco agraciada (estrábica, cabellos opacos, flaca, siempre vestida de luto), absorta en sus lecturas, Silvia no ha sido nunca el objeto de la atención de los hombres: “Talvolta usciva con le amiche, notava che gli uomini, passando, guardavano sempre Vinca o Emmanuela, e si sentiva umiliata, avvilita, dal suo fisico scostante” (p. 56). Su carencia de feminidad y atributos físicos la despoja de su condición de mujer y esto, añadido al sentimiento de inferioridad que experimenta por su origen meridional afecta negativamente su auto-representación. Ambos marcadores de identidad la vuelven “invisible”.²³ Desprovista de género y origen se ve obligada a construirse una identidad propia.

²² J. Mitchell, J. Rose, *op. cit.* p. 43.

²³ R. Pickering-lazzi, *op. cit.* p. 95.

Explicuemos. Desde niña está consciente que los demás le atribuyen características masculinas (p. 119). Al crecer, como último recurso para asegurar su futuro, sus padres la mandan a estudiar mientras que sus hermanas se quedan en el pueblo en espera de un marido. Silvia no cuestiona su decisión, más bien les da la razón. La percepción de su “masculinización” se refuerza en Roma en los comentarios que hacen su compañera, Emmanuela, el novio de ésta, Andrea (p. 89), y Dora (p. 101), la mujer del profesor Belluzzi al cual asiste y de quien se cree enamorada. Y, como se ha dicho anteriormente, si a Silvia le repele ser un mero objeto en manos del hombre, al mismo tiempo, quisiera ser el objeto de su deseo. Cuando Silvia afirma que se puede vivir sin amor, Vinca le responde:

Iprocrisia! Ti lamentavi, fino a ieri, che nessun uomo ti ha mai guardata e ora cerchi di convincerti che sei tu a disprezzare l’amore e, naturalmente, l’istinto, i sensi. Ma il lavoro, per te, è un surrogato. Quando sei venuta a dirci che Belluzzi ti aveva scelta per lavorare con lui, avevi una faccia... (p. 78)

Silvia admite que Vinca tiene razón.

Silvia existe para Belluzzi como un ser asexual cuya capacidad intelectual es superior a la norma; su admiración por ella es sincera y su respeto profundo. Probablemente, ni se da cuenta de la apariencia física de Silvia y no sabría decir si es atractiva o no. De Céspedes sugiere que, en realidad, el género y el sexo no son determinantes *a priori* en la identidad del sujeto, pero que son construcciones sociales²⁴ limitantes, especialmente en el sujeto femenino en cuanto lo sojuzgan al papel de objeto.

La autora inscribe su novela en un contexto netamente fascista. El comportamiento del profesor refleja la ideología de la época ante la mujer intelectual. No le niega acceso al mundo de los hombres, ni a la autonomía física como mental, ni siquiera a la fama, pero este privilegio conlleva la anulación de su condición de mujer. El

²⁴ Judith Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, y luego en *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, arguye que el género no expresa, en sí, la esencia del sujeto, más bien representa una construcción social, una ficción, forjada a través de actos constitutivos, que al repetirse se consolidan creando la ilusión de género (*Gender Trouble*, pp. 179-180). La calidad performativa del género, continúa Butler, también afecta la percepción de las diferencias sexuales en cuanto se refiere al cuerpo. El sexo “no es una realidad corpórea a la cual se impone artificialmente el concepto de género, sino una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos” (*Bodies that Matter*, pp. 2-3).

sociólogo Scipio Sighele cuya tesis sobre la mujer sirvió de base ideológica para el proyecto anti-mujer fascista afirma:

Coloro che aspirano ad emanciparsi, coloro che per ingegno, per l'attività, per la volontà si sono acquistata una reputazione più o meno legittima, hanno nell'aspetto fisico come nella fisionomia morale qualche cosa di mascolino; [...] ed è per questo che noi dobbiamo imparzialmente riconoscere che la maggioranza delle donne superiori che furono grandi per se stesse o come ispiratrici di uomini celebri appartengono non al tipo delle mogli oneste e delle madri feconde, ma al tipo di Aspasia.²⁵

Esta condición que por un lado implica la victoria puesto que la mujer ha vencido los límites establecidos por su sexo y género, por otro lado, implica la enajenación total puesto que el nuevo yo que la habita no tiene un referente en el simbólico.

En oposición a Silvia, Belluzi describe a su mujer de esta manera: “Dora è molto diversa da noi.... È così piena di vita, Dora, è una donna proprio... donna, ecco” (p. 118). Lo que caracteriza a Dora como mujer y lo que Beluzzi valora es su “meravigliosa ignoranza” (p. 118). Las palabras que De Céspedes pone en boca del profesor evocan, de nuevo, a Sighele: “La donna veramente donna non ambisce eguaglianza, non sogna indipendenza, non chiede diritti maschili, ma è dolcemente fiera dei suoi doveri femminili”.²⁶

Silvia quiere amar y que un hombre la ame. Pero ya antes de llegar a Roma reconoce que su pasión por el saber y su falta de feminidad representan un obstáculo insalvable para alcanzar la felicidad, es decir llenar la falta con el objeto del deseo encarnado en el hombre. Y si esto llegara a ocurrir, lo que es imposible, Silvia no querría renunciar a la identidad que se ha forjado con tanto trabajo. La fantasía romántica del hombre misterioso persiste en sus sueños aunque modificada, puesto que refleja su convicción en la paridad de los sexos: “...preferirei avere il mio cavallo e galoppargli accanto” (pp. 119-120).

Silvia entra en el goce cuando el objeto de su deseo (del Otro) se realiza en Beluzzi. Interpreta el reconocimiento de su inteligencia y tenacidad que él le profesa como una confesión de amor: “Il volto di Silvia s'illuminava, illuminando i suoi occhi, sempre gravati da cerchi scuri, schiariva la sua pelle, i suoi capelli, il suo vestito di

²⁵ *Apud* Francesca delle Vedove, *La donna nel fascismo: tra segregazione e mobilitazione*, p. 31.

²⁶ *Idem*.

lutto” (p. 56). La reacción al recibir la oferta de trabajo es la de la persona enamorada que se entera que su amor es correspondido:

quando la porta si richiuse alle sue spalle, s'appoggiò al muro, sfinita. Non seguiva nessun pensiero preciso: lasciava che la gioia dilagasse in lei, scorresse con il suo sangue. [...] In strada, camminava inebbrata, stordita [...] lei gli si abbandonava [al vento] con una sensazione di leggerezza, di volo. (p. 57)

No obstante, Silvia admite a sí misma que el interés del profesor no es romántico:

“...io lavoro accanto a lui, come un compagno. Non si accorge neanche di non essere più solo, quando io entro: io sto, con lui, dalla parte degli uomini” (p. 101).

Elige engañarse con la vana ilusión de que el comportamiento deferente que Belluzi tiene para con ella, sea una expresión de amor. Su conducta, como la de Vinca, refleja la identificación del sujeto como el objeto del goce del otro al pretender hacer posible lo imposible. Demuestra la insensatez y la ceguera del enamorado: contempla embelesada al profesor, antepone sus investigaciones a las suyas (p. 116), le lleva flores (p. 261), le oculta el adulterio de su esposa (p. 102) y lo defiende ante ella y ante sus amigas, pero Beluzzi no se da por enterado: “E gli sorrise come una donna. Ma lui, che appuntava quei versi su un foglio, non se ne accorse” (p. 207).

En “Ethics and Tragedy in Lacan”, Alenka Zupančič explica que el “deseo realizado” aparece cuando el vacío identificado como la falta encuentra su propia representación. “La diferencia entre la metonimia del deseo y la realización del deseo es la diferencia entre el vacío presente en cada representación sin ser en sí representado y el vacío que obtiene su propia representación”.²⁷ En el caso de Silvia, Beluzzi encarna la realización del deseo. Empero, al no ser ella el objeto del deseo de Beluzzi, la única alternativa que resta es entrar en el goce. Hasta cierto punto, se regodea en el sufrimiento que conlleva el sentirse rechazada. En vez de evitarlo, lo persigue. Esta especie de placer y tortura llega a su fin cuando Beluzzi la despidе, animándola a dejar Roma atrás e ir en pos de sus sueños. El miedo a la soledad, es decir a la falta de la falta cuando el deseo desaparece, lleva a Silvia a implorarle que la deje quedarse con él tal cual Vinca

²⁷ Alenka Zupančič, “Ethics and Tragedy in Lacan”, p. 185.

le había rogado a Luis: “‘Mi faccia rimanere qui con lei. Mi faccia rimanere, in qualunque modo’ lo supplicò” (p. 266). Y en estas palabras, Silvia oye el eco de las súplicas de Vinca.²⁸ Pero, indiferente a sus ruegos, el profesor se mantiene firme en su decisión y Silvia se ve forzada a enfrentarse con el engaño/desengaño. El objeto que llena la falta del Otro no es el Otro, y el desengaño implica el enfrentarse con su vulnerabilidad (del Otro), con el saber de la falta del Otro. Éste es el momento en que se entra en la angustia.

Sin embargo, este paso por la angustia, que es el definitivo para Vinca, es pasajero en el caso de Silvia, puesto que, paralelamente, y sin estar consciente de ello, han empezado a desmoronarse los preceptos que gobiernan la sociedad que la subyuga. Este proceso conlleva un reconocimiento paulatino y progresivo del simbólico como una construcción lingüística.

Silvia observa el comportamiento de las mujeres que se dicen enamoradas y llega a la conclusión que este sentimiento no es ni exclusivo ni suficiente para llenar una vida (p. 208), y así satisfacer la falta. Explora las páginas de sus lecturas literarias en busca de un significado específico para el amor. Encuentra que siempre está presente pero que no es un sólo sentimiento, sino múltiples, si bien todos los llaman con el mismo nombre (p. 261). Los valores universales como el bien son ficciones que cada uno inventa de acuerdo a sus necesidades: “Forse, per ciascuno di noi, assume aspetti differenti” (p. 280). Los afectos (pasiones, sentimientos, estados emocionales) son construcciones lingüísticas: “...le passioni piú forti non hanno la loro radice nella mente?” (p. 207). El desplazamiento metonímico de referentes que se realizan en objetos del deseo que jamás llegan a llenar el vacío de la falta, encuentra eco en las palabras de Silvia: “E allora l’amore, la famiglia, il lavoro... tutto assume un identico valore” (p. 208).

La protagonista cuestiona el valor atribuido a Dios que, dentro del simbólico, puede representar la garantía de algo trascendental²⁹ como lo es para Vinca. Silvia concluye que Dios no existe. Lo percibe como un fenómeno de sugestión colectiva: “una favola inventata per lasciarci un po’ di speranza. Per farci sopportare quest’assurda vita” (p. 39). Le sorprende que los hombres no compartan su temor y desconcierto hacia la vida, que no le teman, que piensen que el comprender y el amar sean fáciles (p. 263). Es decir, no entiende cómo

²⁸ Vinca le confiesa a Silvia que si volviera a Andalucía iría a buscar a Luis: “Lo supplicherei: ‘Tienimi con te, in qualunque modo, qualunque cosa accada, anche cosí.’” (p. 259).

²⁹ Cf. C. Belsey, *op. cit.*, p. 60.

no se dan cuenta de la imposibilidad de poseer el amor absoluto y se engañen pensando que lo han logrado. De Céspedes recalca el hecho que son los hombres y no las mujeres los que se pierden en la quimera: “Ma questi [los hombres], invece, andavano attorno sicuri –soli oppure con una donna a braccetto– come se non temessero nulla” (p. 263). La situación de las mujeres dentro de la sociedad –si tomamos en cuenta la suerte de sus personajes– no les permite mantener viva la ilusión de un final feliz por mucho tiempo.

Silvia se siente presa de una alienación progresiva a medida que va cuestionando la validez de todo lo que rige la vida. Las palabras empiezan a perder su significado o a abarcar otros: “Si fa tanta confusione con le parole” (p. 266). Silvia comprende que toda palabra tiene un significado oculto que es imposible de interpretar porque asume otros significados constantemente: “No, concluse Silvia: non c’era proprio niente da capire. Tuttavia il suo nome, stampato su un frontespizio, aveva assunto una dimensione nuova” (p. 282).

Esta realización, en términos lacanianos, sucede cuando el inconsciente irrumpe en el consciente y el sujeto vislumbra el vacío. O sea, si el deseo es principalmente el deseo de completarse en el Otro y este deseo se articula en el reconocimiento del deseo del sujeto por el Otro,³⁰ cuando se revela el inconsciente no resta nada que pueda dar razón de ser al deseo. De acuerdo a Alenka Zupančič:

La ruptura del Otro simbólico no está relacionada ni con el hecho que el sujeto sabe de la falta en el Otro ni con el hecho que el Otro en sí lo sabe [sabe que no existe], sino por el hecho que el sujeto sabe que el Otro lo sabe. Es sólo en este punto que el conocimiento en cuestión no puede permanecer en el inconsciente. [...] Mientras que el sujeto pretenda o quiera creer que el Otro no sabe que no existe, el Otro simbólico puede funcionar perfectamente bien y constituir el apoyo del deseo del sujeto. Lo que provoca su ruptura es el hecho que el conocimiento del sujeto coincide con el conocimiento del Otro.³¹

El deseo, la falta y el sujeto sólo pueden aferrarse a los despojos del Otro. Lacan los denomina “los otros empíricos”.³² El deseo pierde su apoyo en el inconsciente y lo único que le resta al ser es el de reconstruirse con aquello que ya se ha conquistado.³³ El caso de

³⁰ Cf. J. Mitchell y J. Rose, *op. cit.*, p. 68.

³¹ A. Zupančič, *op. cit.*, p. 182.

³² *Ibidem*, p. 183.

³³ *Ibidem*, p. 184.

Silvia ejemplifica esta crisis. Se construye el futuro con lo que ya ha conquistado: su profesión. La vida se ha convertido en un conjunto voluble de referentes. Las ficciones que construyen los textos literarios se convierten en la metáfora de su realidad.

De Céspedes introduce en la novela la historia de Clorinda y Tancredi que Torquato Tasso narrara en su *Gerusalemme liberata* para ilustrar el conflicto de la mujer que busca crearse su propio destino. Tancredi es un caballero cristiano que se enamora de Clorinda, una guerrera musulmana, durante el asedio a Jerusalén. En una de las batallas ambos se encuentran frente a frente y Tancredo la desafía a un combate sin saber que su oponente es la mujer que ama. Pelean a la par hasta que Tancredi hiere de muerte a la doncella, quien antes de morir, le pide que la bautice. Tancredi accede, y al quitarle el yelmo la reconoce y queda “senza / e voce e moto”. Tancredi entra en combate con Clorinda porque la considera su igual; es decir, otro guerrero como él. El duelo no habría tenido lugar si hubiese sabido que su adversario era mujer. Clorinda sí lo sabe y prefiere arriesgar y perder la vida a perder su identidad como guerrero. La mujer muere para que la guerrera viva. La suerte de Clorinda es una metáfora del destino de Silvia. Ella también se ve forzada a abandonar a la mujer que hay en sí misma para seguir el camino que se ha trazado.

En *Nessuno torna indietro*, De Céspedes demuestra que, aunque el destino de todo ser humano es la soledad (léase el sentimiento de la falta del Otro), la suerte de la mujer es aún más penosa. Restringida por su género que, como se ha dicho anteriormente, es una construcción social de origen performativo, se ve constreñida a realizar el deseo del Otro en el hombre. El diario vivir (orden simbólico) hace que se desengañe del amor, y la fantasía (defensa contra la falta del Otro) se desvanezca. La otra orilla, a la que llegan las protagonistas de De Céspedes al cruzar el puente, representa el espacio en el que el deseo se pierde.

Una sociedad que sólo admite una relación binaria entre géneros, donde los conceptos de masculinidad y feminidad están claramente demarcados, excluye al sujeto que se resiste a moldear su identidad de acuerdo a estos parámetros. El triunfo de Silvia, “potermi riconoscere un’intima superiorità” (p. 191), la convierte en una paria ante los demás. Al final, sus palabras resumen la novela: “Tancredi non riconosceva Clorinda che troppo tardi: quando ormai l’aveva uccisa” (p. 281).

Bibliografía

- BELSEY, Catherine, *Desire: Love Stories in Western Culture*. Oxford, Blackwell, 1990.
- BRAUNSTEIN, Néstor, *El goce: un concepto lacaniano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- BRAUNSTEIN, Néstor, “Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan”, en Jean-Michel RABATÉ ed., *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 102-115.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1999.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York, Routledge, 1993.
- DE CÉSPEDES, Alba, *Nessuno torna indietro*. Milano, Mondadori, 1938.
- EVANS, Dylan, *Introductory Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis*. London, Routledge, 1996.
- MITCHELL, Juliet, Jacqueline ROSE, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the ‘école freudienne’*. trans. Jacqueline Rose. 1982. New York, Norton, 1986.
- PICKERING-IAZZI, Robin, “Alba de Céspedes’ *There’s no Turning Back: Challenging the New Womans’ Future.*”, en Robin PICKERING-IAZZI, ed., *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 200-219.
- WRIGHT, Elizabeth, *Postmodern Encounters: Lacan and Postfeminism*. Cambridge, Icon Books, 2000.
- ZUPANČIČ, Alenka, “Ethics and Tragedy in Lacan”, en Jean-Michel RABATÉ ed., *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 173-190.

Bibliografía informática

- DELLE VEDOVE, Francesca. *La donna nel fascismo: tra segregazione e mobilitazione*, Tesis. Università Cà Foscari di Venezia, 2001. Consultado en www.url.it/donnestoriatesti/tesi/donne/fascismo.pdf

Los debates en torno al *Contrasto* de Cielo D'Alcamo. Un acercamiento al estado de la cuestión

Fernando IBARRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Mucho tiempo se consideró que el *Contrasto* de Cielo d'Alcamo fue el primer texto poético escrito en lengua vulgar italiana, un vulgar que, sin embargo, a ojos de Dante era propio de *mediocres*. Antes del siglo XIX fueron pocos los comentarios críticos sobre el texto o el autor, pero justo en los años de ajetreo político que desembocaron en la unificación italiana, surgió un particular interés por esta obra. Los primeros estudios modernos —sicilianos, por cierto— estuvieron llenos de fantasía, y más tarde, ya en el siglo XX, las nuevas corrientes literarias y las metodologías de investigación filológica aportaron herramientas que poco a poco permitieron tomar posturas críticas más sólidas y, sobre todo, conocer los orígenes de la lírica italiana independientemente de la autoridad dantesca y de muchas afirmaciones insostenibles que durante más de un siglo acompañaron el análisis del *Contrasto*.

Durante el último tercio del siglo XIX, quizá debido a la atención que los románticos prestaron a la literatura medieval y popular, varios fueron los estudiosos que, a manera de polémica, se acercaron al texto para intentar comprenderlo y extraer datos acerca de su autor, su origen, su posible público, etc. Del *Contrasto*, como ya es sabido, se encuentra un solo testimonio fidedigno dentro del Códice Vaticano Latino 3793, y un testimonio parcial en *De vulgari eloquentia*. Sería un texto anónimo si no fuera porque Angelo Colocci, en el umbral del siglo XVI aventuró una atribución y anotó de propia mano el supuesto nombre del autor, aunque ya para él —según documentos ahora perdidos— ésta no era segura. Al no ser muy clara la caligrafía de Colocci, desde el siglo XVII, a partir de la edición de Allacci, los demás estudios muestran una constante inestabilidad para referirse al nombre del presunto autor: así, con frecuencia se le llama Ciulo, Ciullo o Cielo, d'Alcamo o dal Camo según la indagación filológica o la conjetura lingüística de cada autor. La primera edición decimonónica del *Contrasto* lo atribuye a “Vincenzo detto

Ciullo d'Alcamo" y lo data en 1197.¹ En 1846, Paolo Trucchi pone en discusión esta fecha y, tras una explicación somera de advenimientos históricos en torno a la figura de personajes, divisas mencionadas y características lingüísticas del *Contrasto*, lo sitúa entre 1172 y 1178, "vivente Saladino". Por lo demás, Trucchi no profundiza demasiado en la explicación de la génesis del texto y se queda al margen de cualquier interpretación. A lo mucho acepta que de Cielo d'Alcamo —"il primo trovatore, di cui si conoscano le rime"— sólo se sabe que escribió una canción en dialecto siciliano bajo, por lo que mercedamente fue "biasimato da Dante come plebeo".²

Para la segunda mitad del siglo son pocos los estudios que no citan la publicación de Giusto Grion titulada *Il serventese di Ciullo d'Alcamo. Esercitazione critica*³ donde presenta enigmáticos y fantasiosos datos biográficos del autor, nacidos de una agudísima observación y un derroche de inferencias que sobrepasan las frágiles barreras del sentido común. Sin embargo, gracias a Grion, Vincenzo Nannucci pudo introducir su versión anotada del texto con esta nota a propósito del poeta:

Fiorf, non secondo alcuni dopo la metà del secolo XII, ma, come si ricava da un passo della sua Canzone, al tempo di Federigo II re di Sicilia. Egli era d'Alcamo, castello della Sicilia vicino a Palermo, e fu detto Ciullo perchè i siciliani Nzullo, Ciullo, chiamano corrottamente Vincenzio, quasi Vincenziullo, Vincenciullo. Non c'è rimasta di lui che una sola Canzone, detta da alcuni Cantilena, la quale è un dialogo tra l'amante e l'amata [...], sebbene mescolata di voci siciliane, napoletane, provenzali, francesi ec, [sic] e malgrado della rozzezza dello stile, il dialogo però v'è condotto con ingenuità, e naturale è il linguaggio d'amore, né mancante d'affetto.⁴

¹ Ludovico Valeriani y Urbano Lampredi (eds.), *Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti*, vol. I, 1816, p. 1. Para un *status questionis* anterior al siglo XIX, véanse *Le antiche rime volgari secondo la lezione del Codice Vaticano 3793* de Alessandro D'Ancona y D. Comparetti (1875), pp. 165-166 y *La scuola poetica siciliana del secolo XIII* de Adolf Gaspary (1882), p. 188.

² Paolo Trucchi, *Poesie italiane di duecento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, vol. I (1846), pp. XII-XIV.

³ Inicialmente, Padova, Prosperini, 1858; publicado más tarde como "Il serventese di Ciullo d'Alcamo. Scherzo comico del 1247", *Il Propugnatore*, IV, I (1871), pp. 104-181.

⁴ Vincenzo Nannucci, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana* (1883), p. 1. En su advertencia "Al cortese lettore" el autor, con toda honestidad, informa sobre su intención por presentar una versión del texto más cuidadosa que las anteriores: "ho potuto in alcuni luoghi migliorare, e in altri risanare il testo, che nella prima edizione era venuto scorretto. La Canzone, per esempio di Ciullo d'Alcamo, che nella Raccolta dell'Allacci e in tutte le susseguenti si legge più meno riboccante di guasti, e che per quanto m'adoperassi allora di provvedere qua e là

En el último tercio del siglo, Adolfo Bartoli, sin negar explícitamente los datos biográficos propuestos por Grion —aunque le parecían más bien producto de una leyenda caballeresca—, puso en tela de juicio la probabilidad del año 1197 como fecha de composición del poema, pues, tomando en cuenta la evolución natural de las lenguas romances, resultaría ingenuo aceptar que para tal año hubiese existido un estado de lengua capaz de permitir la creación de un texto de tal complejidad: "Ritenendo Ciullo come autore del *Contrasto* bisogna crederlo nato di popolo: supporre nel cavaliere una imitazione artificiosa delle forme popolari, sarebbe assurdo".⁵ Por lo demás, estaba convencido de que el *Contrasto* era producto de la imaginación popular de la que todavía se conservan ecos, pero en una fase menos remota, es decir, el texto era el resultado de un proceso lingüístico y estético: "è già qualche cosa di meno spontaneo, di meno primitivo, di meno popolare, nello stretto significato della parola: c'entra già un principio d'arte" (p. 127). Bartoli resume sus observaciones indicando que

La rosa fresca aulentissima è dunque, a nostro avviso, un canto popolare del XIII secolo, nel quale si allude al fatto di una dama e di un cavaliere di tempi forse anteriori: canto, che attribuito ad un Ciullo d'Alcamo e passato per successive trasformazioni, è potuto giungere fino a noi conservato in alcuni codici, dove senza dubbio ne fu alterata la forma. Questo canto ci attesta l'esistenza di una poesia di popolo, anteriore alla scuola cortigiana del periodo svevo: e ci spiega anzi come questa scuola sorgesse. (p. 133)

De dónde haya tomado Nannucci la información acerca del nombre y la certeza del origen geográfico del autor no resulta enigmático después de conocer la biografía propuesta por Grion, y más tarde ampliada y rectificada por Lionardo Vigo, quien, haciendo uso de la inferencia alimentada con su vasta experiencia filológica, publicó "Ciullo d'Alcamo e la sua canzone. Commentario sulla Tenzone di Ciullo d'Alcamo" cuyos objetivos quedaron asentados desde las primeras líneas:

...tenterò indagare il vero titolo della lirica di Ciullo, il luogo e il tempo quando fu detta, e di conseguenza, i valori del medio evo,

con tutta diligenza al difetto, era nondimeno rimata imperfetta, m'è ora venuto fatto coll'aiuto de' Codici Vaticani di ridurla a sana lezione tranne qualche luogo, dove resta ancora alcuna cosa a desiderare" (pp. VII-VIII).

⁵ Adolfo Bartoli, *I primi due secoli della letteratura italiana*, vol. II, p. 131.

le difense e multe, l'antichità degli agostari, l'epoca del Soldano e del Saladino; così pure la lingua, metro e grafia adoperati dal poeta; parlerò de' codici e delle stampe, che quella ci serbarono e diffusero; de' passi più scorretti e delle loro emendazioni, del di lei merito, dandone il testo alla fine.⁶

Vigo estaba convencido –sin ninguna prueba contundente– que el autor del *Contrasto* era “un altissimo personaggio dell'epoca sua, quantunque le cronache nostre ne tacciano”. A pesar de ese absoluto silencio documental, los versos del *Contrasto* fueron suficientemente significativos para que Nannucci pudiera afirmar que el padre de Ciullo, “o che discendesse da' cristiani i quali chiamarono i normanni ad aiutarli a purgar l'isola dagli arabi, o che appartenesse a' commilitoni degli Altavilla, dovea essere uno de' più notevoli baroni, valutando la di lui ricchezza da quella del figlio”, por lo que también le pareció pertinente imaginar que hacia 1148, antes de ser armado caballero, el joven Ciullo acompañó a su padre a conquistar tierras africanas portando con orgullo la bandera del imperio. Fuera de las consejas biográficas, Vigo dedica una buena parte de su estudio a los problemas textuales propios del *Contrasto*, como ya se indicó, aportando datos eruditos y referencias bibliográficas que no pueden desdeñarse. Antes de 1870 la composición poética recibió el nombre de *canzone*, *cantilena*, *serventese* y hasta *frottola*, quedando al final sólo la alternativa *tenzone/contrasto*. Visto que *contrasto* es el nombre de la forma poética dialogada popular y *tenzone* es el equivalente, pero en ámbito culto, Vigo se inclinó por esta última, dejando ver su posición crítica ante un texto compuesto por un hombre de la alta nobleza; de hecho afirmó que Cielo d'Alcamo escribió en lengua “siciliana italianizzata [...] come i gentili della corte la parlavano” (p. 289).

Vigo y Grion trataron de establecer una biografía del autor a partir de los propios elementos textuales del *Contrasto*, sin tomar en cuenta la naturaleza paródica del texto, que por momentos presenta elementos hiperbólicos que no deberían entenderse en su sentido literal. Obviamente ambos autores cayeron en contradicciones en su afán por expresar un sentido de cualquier elemento del texto que les permitiera reforzar su postura porque el mismo principio de base lo aplicaron para negar las opiniones ajenas. En 1871, nuevamente Grion entró en combate y retomó el análisis de Vigo más para con-

⁶ Lionardo Vigo, “Ciullo d'Alcamo e la sua canzone / Commentario sulla Tenzone di Ciullo d'Alcamo”, *Il Propugnatore*, III, 2 (1870), pp. 254-352; la cita es de p. 256.

tradecirlo o “completarlo” que para criticarlo.⁷ Por ejemplo, invadió varias páginas de erudición numismática para situar el texto después del periodo 1231-1250, en que se acuñaron los *agostari* y llenó otras tantas de interesantísimos datos históricos para establecer la vigencia y las condiciones de la presunta *difesa* mencionada en el *Contrasto*. A partir de estas fechas, y del tono en que el amado se dirige a la mujer, Grion logró identificar la probable fecha de nacimiento del poeta y su edad al momento de componer el texto:

Tutta la canzone spira l'aria dell'uomo giovane e confidente nelle sue forze, ma non meno una certa spavalderia del giovanotto che finalmente può disporre a beneplacito, e senza dipendenza del curatore, de' molti suoi agostari. Direi, che il poeta sta per diventare allor'allora sui juris, è presso 25 anni compiuti, non può quindi essere nato dopo il 1223, se la canzone è di poco posteriore alla state del 1246; e s'egli era nativo d'Alcamo, il che a vero dire non so precisamente, non vi potea essere nato prima del 1222. (pp. 121-122)

Con la misma lucidez e ingenio logró encontrar información para establecer parte de la genealogía y del círculo de amistades del joven Ciullo. Aunque por momentos la carga desmesurada de información histórica resulta agobiante y algunas afirmaciones conjeturales del autor provocan merecida suspicacia, el texto de Grion, así como el de Vigo, aportaron suficientes elementos de crítica textual para justificar su publicación en una revista literaria de la talla de *Il Propugnatore*. Obviamente, las respuestas llegaron de inmediato y en varios números de la revista aparecieron artículos, notas y comentarios que ilustran claramente el nacimiento de una polémica que rebasaba los límites del análisis literario.

No obstante la carencia absoluta de información fidedigna en los textos hasta ahora comentados, en los estudios sucesivos se siguió dando crédito a muchas de las hipótesis de Vigo y Grion, y no siempre con prudente cautela. En cuanto al texto, la rigurosidad filológica con la que se observaron algunos versos ha permitido que gran parte de las notas que acompañan las distintas ediciones, así como las diversas *lectiones* conserven su vigencia. Vincenzo Di Giovanni, Giuseppe Salvo Cozzo, Luigi Natoli y otros tantos investigadores, durante el siglo XIX se dieron a la tarea de estudiar el *Contrasto*, pero sin llegar a ofrecer una visión global del texto en

⁷ Giusto Grion, “Il serventese di Ciullo d'Alcamo. Scherzo comico del 1247”, *Il Propugnatore* IV, 1 (1871), pp. 104-181.

la que se incluyeran notas sobre el autor, la tradición textual o la historiografía crítica desde que se publicaron las primeras transcripciones del Códice Vaticano Latino 3793.

No obstante los intentos por elaborar una compleja red de relaciones históricas para catalogar el *Contrasto* como texto áulico, De Sanctis, al igual que Bartoli, consideró que para llegar a componer el *Contrasto* fue necesario un largo proceso, por lo que “Ciullo è l’eco ancora plebea di quella vita nuova svegliatasi in Europa al tempo delle Crociate, e che aveva avuta la sua espressione anche in Italia, e massime nella normanna Sicilia”.⁸ En su famosa *Storia della letteratura italiana*, De Sanctis explicó que “la lingua di Ciullo non è dialetto siciliano, ma già il volgare, com’era usato in tutt’i trovatori italiani, ancora barbaro, incerto e mescolato di elementi locali, materia ancora greggia”. Ciertamente el texto presenta una forma poética llena de música y artificios retóricos, formas y conceptos ricos y espontáneos, pero siempre populares.

En 1875, Alessandro D’Ancona en *Le antiche rime volgari secondo la lezione del Codice Vaticano 3793*, dedicó una serie de extensas notas críticas, filológicas e historiográficas para dar nueva luz a la comprensión del *Contrasto* y, según mi parecer, para desprestigiar aquellos estudios que se valían de la manipulación de la información y de la absurda sobreinterpretación. Le parecían banales, poco serias y ausentes de valor, por ejemplo, la datación del presunto primer texto lírico italiano sin una verdadera motivación literaria e histórica. D’Ancona consideraba que el germen de las controversias se encontraba, entre otras cosas, en el afán provincialino por demostrar si el primer lírico italiano fue meridional o toscano. Ya en 1871, Vittorio Imbriani, respondiendo al artículo de Vigo, subrayaba: “I siciliani, che sono un po’ municipalisti, fanno questione d’amor proprio regionale dell’antichità di Ciullo; e vogliono ostinatamente porlo nello scorcio del XII secolo”.⁹

D’Ancona no daba crédito a la suposiciones biográficas a partir de las cuales se elaboran hipótesis sobre los personajes de alta cultura con los que Ciullo tuvo contacto de niño o en la ubicación de su morada. En este tenor, Vigo llegó a las últimas consecuencias del método inductivo. Baste un ejemplo: en los vv. 61-63 del *Con-*

⁸ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. I (tercera edición de 1879).

⁹ Vittorio Imbriani, “A proposito di Ciullo d’Alcamo”, *Il Propugnatore*, IV, 1 (1871), pp. 182-187. El comentario resulta acertado, pero el objetivo final de su autor es demostrar que se compuso “prima dell’Agosto del MCCXXXI”.

trasto la voz masculina recurre al *topos* del “viajero enamorado” (“Cercat’ajo Calabr[i]a, Toscana e Lombardia, / Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria, / Lamagna e Babilonia [e] tut[t]a Barberia”) al igual que ocurre en la lírica medieval española o francesa,¹⁰ sin embargo, para Vigo, estas referencias geográficas fueron pautas ineludibles para afirmar que Ciullo provenía de la alta nobleza meridional y, por lo tanto, que algún vínculo vasallático o genealógico lo emparentaba con Federico II, porque sólo así podría haber visitado los lugares mencionados. Pero no era un viajero –recalca Vigo– era necesariamente un caballero que anduvo por territorios musulmanes ayudando a los normandos a conquistar territorios. Imposible imaginar que las alusiones geográficas sean meras arbitrariedades retóricas. D’Ancona aplicó un poco de raciocinio y seriedad crítica para derribar casi uno a uno los argumentos que sirvieron de fundamento para la biografía elaborada por Grion, con quien fue particularmente duro, irónico e incisivo.¹¹ Desafortunadamente, las discrepancias no le permitieron reconocer todos los aciertos filológicos ni de Grion ni de Vigo, aunque por momentos no los desdenó del todo.

Bartoli y De Sanctis no fueron los únicos en manifestar su posición sobre la naturaleza popular del texto. Sobre este debate, en el texto mencionado D’Ancona comentó: “Non potendo rinvenirmi nessuna traccia di una tendenza a nobilitare la forma plebea, dobbiamo concludere di aver in questo canto un importantissimo esempio dell’antica poesia popolare siciliana” (p. 255). Sostuvo y explicó, además, que eran varios los elementos que daban cuenta de la matriz popular del *Contrasto*, por ejemplo, la forma dialógica y su consecuente tendencia a la oralidad, la ausencia de elementos léxicos propios de la poesía de corte, las similitudes con una amplia variedad de versos y cancioncillas populares sicilianas, etc.:

Ma quel che non crediamo punto si è che il Canto popolare siciliano sia una variante del *Contrasto* di Ciullo: per noi essi derivano piuttosto da uno stesso tipo primitivo, e le rassomiglianze

¹⁰ Cfr. José Manuel Pedrosa, “Poesía trovadoresca de inspiración popular en el siglo XIII: Joan Arias de Santiago, Cielo d’Alcamo y el tópicus folclórico románico de *El viajero enamorado*”, en Juan Paredes ed., *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. IV, pp. 17-27.

¹¹ Contemporáneamente, Francesco D’Ovidio en “Altro contrasto sul contrasto di Ciullo d’Alcamo” (*Giornale Napoletano*, 2 [1879], pp. 59-108), opinaba que el estudio de Vigo “non è altro che una fumosa erudizione di orgoglio personale e di orgoglio insulare” (p. 60) y, en general, sus observaciones coincidían con los des-acuerdos de D’Ancona.

dei particolari hanno il loro fondamento o in un canto amebeo anteriore, diffuso fra il volgo, o piuttosto nella identità del soggetto: il quale, pel modo di concepire proprio di un poeta del popolo, come era Ciullo, non poteva esporsi altrimenti da come lo concepirono e lo esposero anche gli altri anónimi poetas populares di Sicilia. (p. 268)

Obviamente no estaba de acuerdo con las interpretaciones hechas a partir del lenguaje del texto porque, por un lado, los secuaces de Vigo partían de una edición moderna susceptible de ofrecer una *lectio* imprecisa y muy contaminada, por el otro, la *lectio* del códice Vaticano Latino 3793 es, a su vez, una interpretación gráfica que difícilmente podría reproducir fielmente la cadena acústica del texto original que, siendo de origen popular, seguramente el autor no recogió jamás por escrito. Arriesgando caer en contradicciones, D'Ancona sitúa la composición después de 1231. En trabajos posteriores, D'Ancona siguió manteniendo su posición crítica y sus libros fueron la base para las interpretaciones posteriores del *Contrasto*.¹² Así pues, para finales del siglo, la crítica se debatía en una aguda dicotomía: o se estaba de acuerdo con D'Ancona o se optaba por la tesis Vigo-Grion.

En contraparte, otros autores, como Nannucci, no tomaron en cuenta las observaciones de D'Ancona, mientras que Paolo Emiliani-Giudici prefirió mantener una posición donde, al no poder tomar partido, prefirió desdeñar el texto por haber sido escrito antes de tiempos de Federico II y, por lo tanto, juzgándolo carente de valor estético: "Prego non mi si ascriva ad oziosità se in una storia [...] io mi sia fermato peculiarmente sopra un brano di versi di nessuna importanza quanto allo assoluto pregio dell'arte [...]. I versi di Ciullo ricadano ormai nel sonno nel quale per tanti secoli si giacquero, ch'io passerò ad esaminare i poeti dell'epoca di Federigo".¹³ Giosuè Carducci en *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli*

¹² Por ejemplo, Tommaso Casini en sus *Annotazioni critiche sulle antiche rime volgari del Codice Vaticano 3793* (1888), indica los trabajos de D'Ancona y de los estudiosos que lo precedieron (pp. 44-47). Con esto queda de manifiesto que antes del siglo xx el *Contrasto* ya era uno de los poemas más comentados y controversiales del códice. Según estos datos, al menos 19 personas más se interesaron en publicar su punto de vista sobre el texto entre 1882 y 1886. Para tener una idea más amplia sobre el alcance de la discusión, cabe indicar que D'Ovidio, al inicio de "Altro contrasto sul contrasto di Ciullo d'Alcamo", enlistó nueve estudios, publicados todos en 1879.

¹³ Paolo Emiliani-Giudici, *Storia della letteratura italiana*, vol. 1 (1896) p. 76. Ésta fue la primera y, tal vez, la única ocasión en que un humanista se atrevió a nulificar la importancia del *Contrasto*.

xiii e xiv, tal vez cansado de tanta efervescencia absurda en torno al *Contrasto*, como tantos otros, le dedicó sólo unas cuantas líneas con cierto desenfado. Sin embargo, resulta significativo que hable de él en un libro dedicado a la literatura de tipo popular:

Fu pubbl. come di Ciacco di su 'l cod. vatic. 3793 dal Trucchi in *Poes. ined.* e riprodotta dal Nannucci nel *Manuale*, 2a. ediz. E su 'l tenore del sirventese di Ciullo d'Alcamo, che pure avrei dovuto ristampare in questo lib. i come poesia probabilissimamente cantata e certo d'indole meglio paesana che non quelle della scuola provenzale-sicula da cui differisce affatto: ma ho reputato inutile il ripubblicare cosa tante volte edita e sì variamente e dottamente illustrata. (p. 12-13)

Un caso particular en la historia de la crítica del *Contrasto* lo constituyó Napoleone Caix porque él partió de la hipótesis que el tal Cielo d'Alcamo no haya jamás existido. Al discutir el nombre del autor del *Contrasto* encontró tantas incongruencias, discrepancias y suposiciones insostenibles que lejos de aportar información veraz acerca de un autor real, habían consolidado la personificación de un escritor mítico; y seguramente tenía razón. Caix propuso estudiar los códices donde se encontraban testimonios del *Contrasto* y su tradición textual, para finalmente llegar a una conclusión: era probable que el *Contrasto* hubiese sido escrito por Giacomino Pugliese, con todo lo que ello implica: por ejemplo, que no se trata de un texto popular.¹⁴ Si bien las tesis de Caix no resultaron del todo convincentes, al final de su estudio expresó un punto de vista que, de haberse tomado en cuenta, pudo haber puesto fin a todas las discusiones:

I miti letterarî non sono meno tenaci e difficili a sradicare che i religiosi. I dotti adorano con equal fervore che il popolo gl'ido-li che si sono fabbricati colle proprie mani. Anche questo mito del vecchio cantore d'Alcamo trova e troverà per qualche tempo ardenti difensori; ma che esso possa reggere ancora a lungo i ripetuti colpi della critica mi par difficile.¹⁵

Otros estudios de Caix sugerían la posible filiación entre las pastorelas francesas y el *Contrasto*, de tal suerte que este último fue

¹⁴ Adolf Gaspary, en *La scuola poetica siciliana del secolo XIII* (1882), retoma esta conclusión y la amplía: "Ma la *Rosa fresca* non è una vera antica canzone popolare, sibbene un prodotto della poesia popolare ossia giullaresca, come tanti documenti in dialetto dell'Italia superiore", p. 158.

¹⁵ Napoleone Caix, "Chi fosse il preteso Ciullo d'Alcamo", *Rivista Europea*, 2 (1879), p. 251.

el modelo de la poesía popular meridional. Dado que Caix concebía la escena amorosa entre un caballero y una pastora a campo abierto, sus interpretaciones siempre tendieron a reforzar esta condición: por ejemplo, se le ocurrió que el amante habría llegado a caballo frente a la cabaña de la amada; y de ahí partieron varias afirmaciones que, a ojos de Francesco D'Ovidio y de otros estudiosos, eran insostenibles e incluso absurdas.¹⁶

En 1910, D'Ovidio en *Versificazione italiana e Arte poetica medioevale*, dedicó un apéndice de alrededor de 150 páginas al estudio del *Contrasto*, en donde publicó parcialmente varios de sus artículos escritos desde 1878 en torno al mismo sujeto. Por su carácter anecdótico, D'Ovidio ofreció un amplio y curioso panorama de las agitadas controversias entre los investigadores que se ocuparon de alguno de los aspectos del *Contrasto*. Estas discusiones constituyen la primera historiografía crítica del texto del siglo xx. Si bien este estudio presenta momentos de gran visceralidad y encono, D'Ovidio no vaciló en apreciar la calidad crítica de D'Ancona, sobre todo porque encontró que en sus trabajos “gli svarioni e i sogni e le bizzarrie e i capricci dei predecessori son mandati in fumo” (p. 591), y no sólo eso, también consideró que aquellos trabajos inauguraban “l'età della soda dottrina dell'argomentazione severa, della ricerca veramente critica e metodica” (p. 590). Siguiendo estas trazas D'Ovidio discutió algunos aspectos que D'Ancona no había tomado en cuenta o lo había hecho de manera somera; y, al final, presentó algunas conclusiones que abrieron las puertas a nuevas discusiones para los críticos a venir. A propósito de Caix, D'Ovidio pensaba que no era posible una relación entre el *Contrasto* y las pastorelas francesas porque los personajes del texto no son ni un caballero ni una pastora. Según su lectura, se trata de un forastero de baja condición, encaprichado con una mujer del pueblo, es decir, un cortejo ambientado en un entorno más bien urbano. D'Ovidio tampoco estaba de acuerdo en suponer la necesaria coincidencia entre la identidad del autor y el personaje del *Contrasto*, y gracias a esto, pudo entender la caracterización del personaje literario al margen de cualquier suposición biográfica por convincente que fuera. En todo caso, para D'Ovidio el poeta era un individuo lleno de inspiración “di stile mediocre, ma felicissima” (p. 716). Con mucha agudeza rescató la sospecha, ya apenas esbozada en el pasado, de que el au-

¹⁶ Cfr. F. D'Ovidio, *Versificazione italiana e Arte poetica medioevale* (1910), pp. 595 y ss.

tor del *Contrasto* hubiese tenido la intención bien clara de burlarse de los cánones amorosos de la tradición poética áulica, logrando así el insólito resultado de “una comicità intima e profonda, perfettamente drammatica, acutamente psicologica” (p. 717). La gran aportación de D'Ovidio fue justamente ésta, pues antes de él el texto era o culto o popularizante, pero no cabía la posibilidad de que los elementos cultos del *Contrasto* no contradijeran necesariamente el carácter popular del poema.

Llegando a este punto, a mediados del siglo xx las posturas críticas estaban delineándose con mayor precisión. Vigo y Grion fueron eliminados de la escena mientras que D'Ancona y D'Ovidio se volvieron autoridades. Sin embargo todavía no estaba del todo claro si el *Contrasto* era un texto de origen culto o popular y, de hecho, esta incógnita dominó los estudios durante toda la primera mitad del siglo. Luigi Russo se opuso a la visión popularista de derivación romántica y a todo tipo de moda crítica que impidiese ver con claridad la realidad de los textos. Según él, Cielo (Michele) d'Alcamo no era un poeta del pueblo, simplemente “esprime più vivamente degli altri perché ha una personalità più ricca, più articolata, e non già perché nutrito di mitica sostanza popolare”.¹⁷ Sin embargo el estudio del *Contrasto* siguió teniendo algunas constantes irresolubles. En 1950 se llevó a cabo un congreso sobre Federico II y un año después uno de poesía y lengua italiana, ambos en Palermo. En estos encuentros varios investigadores, entre ellos Antonio Pagliaro, se concentraron en algún aspecto del *Contrasto*, pero antes conviene conocer la opinión de Angelo Monteverdi.¹⁸

Los avances en materia filológica y el interés por la ecdótica condicionaron mucho el enfoque de Monteverdi y, al mismo tiempo, le permitieron tomar una saludable distancia crítica frente a los estudios anteriores. Para Monteverdi el *Contrasto* era un texto más bien aislado, indisociablemente ligado a la Escuela Siciliana porque sin ella habría sido imposible la caricaturización de los textos tradicionales. Aunque el género *Contrasto* parece provenir de un ambiente culto más que de uno popular, el texto implica otro tipo de problemas de análisis relacionado con su estructura formal y con el presunto público para quien fue compuesto. Mientras Monteverdi revisó minuciosamente el poema para encontrar su origen a partir de

¹⁷ Luigi Russo, “Le origini della civiltà e della lingua italiana (1938)”, *Ritratti e disegni storici. Studi sul Due e Trecento*, pp. 1-26.

¹⁸ Angelo Monteverdi, “Il *Contrasto* di Cielo D'Alcamo”, *Manuale di avviamento agli studi romanzi*, pp. 231-281.

elementos textuales, se dio cuenta que el copista más que copiar, escribía mientras recordaba un texto que ya sabía de memoria, de aquí que las enmiendas inmediatas del manuscrito se parezcan más a las imprecisiones de la versión escrita de un texto de transmisión oral que a las de una copia de otro manuscrito. Monteverdi pudo explicar que los fenómenos acústicos fueron los responsables del error de transcripción, no los gráficos. Estas afirmaciones parecen importantes, pero difícilmente se sostienen, quizá por esto nadie más volvió a detenerse en este problema. Igualmente difícil es comprobar la hipótesis que sugiere una pronunciación artificialmente modulada cuando en el texto aparecen elementos ligados a la oralidad, y otra distinta para los versos apegados a la lírica siciliana de corte. De esta forma se explicaba por qué Dante en *De vulgari eloquentia* reprodujo precisamente el tercer verso del poema y no el *incipit* como en los demás casos. Incluso Monteverdi insistía en la posibilidad de que Dante hubiera escuchado el *Contrasto* en Toscana y que hubiera sido este tercer verso el que le pareció más adecuado para sus fines argumentativos. Que la voz masculina sea cantada y la voz femenina, recitada, es otra hipótesis que queda explícitamente sin comprobación. Según lo que se puede deducir de los estudios de Monteverdi, la autoría del texto no tiene necesariamente un nexo con su difusión: su origen pudo ser culto, pero en algún momento tuvo que ser un mimo o un juglar quien lo aprendió y lo actuó en público. Lo que sí parece ser innegable es que el autor estaba consciente de que la representación del poema se haría en la calle y no en una zona geográfica específica: por eso a Monteverdi no le parecían pertinentes en su análisis los elementos textuales que filológicamente se conectan con alguna región en particular. Otra posibilidad, sin embargo, es que tanto el transcriptor como el juglar hayan hecho ambientaciones lingüísticas incluso de manera inconsciente y por eso el texto está lleno de dialectalismos ajenos al habla meridional, pero sin intención de ser infiel a la forma vernácula.

Tratar de restituir el texto a su estado original pensando en una copia de un escrito implica interpretaciones que, quizá viéndolo como texto de tradición oral, pudieran ser notablemente diferentes. Monteverdi recurrió a otras fuentes orales y escritas antes de tomar una posición filológica. En su análisis se nota claramente la intención de llegar a una edición *restituta*, y por tal motivo su ensayo está lleno de referencias en favor o en contra de los estudiosos que con anterioridad se dieron a la tarea de interpretar el contenido del texto o de analizar sus particularidades filológicas. Aunque Monteverdi

reconocía la labor de D'Ovidio y D'Ancona, no vaciló en poner en tela de juicio algunas de sus interpretaciones, sobre todo porque no encontraba suficientes argumentos para optar, por ejemplo, por algún vocablo de origen incierto. Para evitar equívocos y dar pruebas de sus afirmaciones, Monteverdi recurrió a diccionarios dialectales especializados con los que los autores anteriores no contaban, y desglosó las frases que no le parecían claras para restaurarlas o para ofrecer posibles soluciones, siempre con una rígida base filológica y con una suspicacia tal que da la impresión de estar frente a alguien que considera erróneo todo hasta que no se demuestre académicamente lo contrario. Sin embargo, y a pesar del cuidadoso análisis lingüístico, el estudio, por su pretensión omniabarcante, presenta algunas pequeñas contradicciones, principalmente en cuanto al origen geográfico del texto, pues, mientras los elementos textuales en un momento parecen indicar su lugar de gestación, filológicamente se le puede situar en otro. Monteverdi se dio cuenta de estas posibilidades, pero no se inclinó por ninguna de ellas. Después de haber discutido ampliamente los puntos anteriores, el autor dedicó la segunda parte de su estudio al análisis morfológico de las diversas categorías gramaticales y sus posibles filiaciones lingüísticas. Igualmente estudió el léxico y la sintaxis para luego concentrarse en los rasgos estilísticos del *Contrasto*. Aunque al momento de detenerse en las características fonéticas del poema aplicó una seria metodología de trabajo, Monteverdi partía del presupuesto que el texto manuscrito fuese elaborado por una persona cabalmente consciente de la correspondencia unívoca entre fonemas y grafías, sin imprecisiones ortográficas. Ahora resulta casi imposible pensar en una transcripción fonética sistemática en el siglo XIII, cuando no había un sistema ortográfico definido porque todavía no se había consolidado ninguna lengua.

En un artículo posterior, publicado en el primer número del *Bollettino di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*,¹⁹ Pagliaro daba por hecho que había pruebas suficientes para ubicar el origen del *Contrasto* en Messina y para afirmar que llegó de manera oral a Toscana gracias a la actividad juglaresca. Messina es un punto importante por tres razones: porque Ricardo Corazón de León y Felipe II Augusto estuvieron en esa ciudad durante unos seis meses, entre 1190 y 1191, acompañados de su séquito, compuesto por algunos

¹⁹ Este primer número apareció en 1953. El artículo citado apareció en las pp. 19-43.

juglares y trovadores; porque Messina fue sede la corte itinerante de Federico II entre 1212 y 1216 y porque gran parte de los más antiguos poetas de la Escuela Siciliana provenían de la parte oriental de la isla. En este artículo, basado en los estudios de Jeanroy, Pagliaro volvió a exponer una probable filiación entre el *Contrasto* y la *pastorella* e incluso encontró cierta influencia de la métrica de las canciones narrativas francesas.

En el *Bollettino* Pagliaro manifestó con redundancia la imposibilidad de ver el texto de Cielo d'Alcamo como popular, sobre todo porque ya Dante había definido su lenguaje como propio de *terrigenae mediocres* es decir de gente de estrato medio, no bajo; y el *Contrasto* oscila entre lo popular y lo juglaresco, pero sin dejar de aspirar a lo áulico. Por lo demás la gran etapa de florecimiento de la poesía popular italiana se sitúa en el siglo XIV, en forma de *strambotto*. La argumentación de Pagliaro en este artículo evidentemente trataba de relacionar el *Contrasto* con la ulterior poesía popular sea por sus similitudes, sea por sus diferencias; de tal suerte que el poema de Cielo D'Alcamo podría haber sido un punto de partida para la poesía popular, sobre todo por haber sido un texto muy difundido a lo largo de la Península.

Una década después, otro filólogo, Gianfranco Contini, estableció la edición que durante muchos años ha sido considerada canónica del *Contrasto*.²⁰ En su análisis también se unió a las discusiones en torno a la autoridad del texto, sin llegar a tomar una posición por carecer de elementos históricos y textuales. Contini manifestó su convicción acerca de la carencia de elementos platónicos o cortesés en el texto, afirmación que pusieron en tela de juicio varios investigadores posteriores. También, retomando los estudios de Pagliaro, no vaciló en suponer que los intérpretes del *Contrasto* hayan sido un Don Juan juglar y una joven campesina. Sin embargo, no consideró del todo válida la interpretación de Pagliaro que veía en el texto, ante todo, rasgos significativos de oralidad. El análisis filológico permite ver que, a nivel lingüístico, el *Contrasto* participa de varios tipos de fenómenos de romanceamiento: de hecho se pueden encontrar elementos dialectales perteneciente a varios estados de la lengua propios de regiones específicas —y no todas meridionales—; de ahí que precisar su proveniencia geográfica sea tan problemático. Contini estableció un paralelismo entre el dualismo lingüístico del poema y el dualismo curial y realista de la corte de Federico II. A partir de sus observaciones, no

²⁰ Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 173-185.

dudó en apoyar la clasificación del *Contrasto* como una parodia de la poesía amorosa de la segunda mitad del siglo XIII.

La mezcla de alejandrinos esdrújulos con endecasílabos es una novedad, por no decir un caso único en la tradición literaria de la península. La forma del texto crea problemas para su estudio, pues —a pesar de los intentos por emparentarla con la poesía francesa— no es fácil trazar una línea que permita dar a conocer qué textos sirvieron realmente como modelo. En el mejor de los casos, Contini, sin mayores pretensiones, insinúa una posible filiación con el mester de clerecía español, es decir, con la *quaderna via*. La labor de recapitulación de Pagliaro y el trabajo de Contini, sin embargo, no promovieron estudios novedosos acerca del *Contrasto*, aunque sí permitieron que otros estudiosos continuaran con las interpretaciones deteniéndose en los puntos que anteriormente no se habían aclarado del todo.

Durante la segunda mitad del siglo XX, las novedades en la teoría literaria aportaron nuevas herramientas para un acercamiento menos tendencioso a los textos literarios. Ya para los años setenta Gianfranco Folena calificó el *Contrasto* como el ejemplo más notable de la lírica siciliana, tanto por su artificiosidad como por su invención lingüística: “l'esempio piú cospicuo di contrappunto e di polarizzazione stilistica in senso comico”.²¹ Con Folena el carácter cómico del *Contrasto* tenía una función que Pagliaro no había visto y que explicaría el por qué de su polifonía basada en un tono áulico que al mismo tiempo es coloquial y folclórico. Folena incluso propuso una especie de dialecto ficticio o *koiné* graciosa construida sobre un sustrato lingüístico teatral cuyo destinatario final era un público medianamente culto, de lo contrario no se entenderían los elementos intertextuales como fundamento para la parodia. Debido a que en el texto la promesa de matrimonio funciona como herramienta de convicción, hay un alejamiento de la poesía cortés, pero sin llegar a serle ajena. Es un texto de origen urbano, quizá concebido para un público perteneciente a la “piccola borghesia”. Según Folena la novedad y el encanto del poema son inexplicables sin no se toma en consideración la carga mímica en la que residen.

A finales de la década, Dario Fo, en la introducción a *Mistero Buffo. Giullarata popolare* (pp. 5-23), sostuvo que “Rosa fresca aulentissima” era uno de los primeros textos de teatro cómico, gro-

²¹ Gianfranco Folena, “Cultura e poesia dei Siciliani”, en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno dirs., *Storia della letteratura italiana*, pp. 273-347. La cita es de p. 328.

tesco y satírico en la historia del pueblo italiano y también el más mitificado de todos²². Aunque Fo contaba con la posibilidad de haber conocido un buen número de textos que defendían los orígenes populares de la poesía italiana, quizá su posición política, Bajtín o las teorías marxistas lo llevaron a creer que difícilmente el texto pudo ser escrito por un autor aristocrático, como afirmaban los que él llama “sacri autori borghesi dei testi scolastici”. El que comenzó con la interpretación fraudulenta, a ojos de Fo, fue Dante, naturalmente; y hasta Croce, que en general mostraba una actitud abierta no conservadora, había creído que el pueblo era incapaz de dar a luz un texto de semejante naturaleza.

Dario Fo no es filólogo y no pretendía en ningún momento escribir con marmóreo rigor académico. Como le interesa el teatro medieval y se ha dedicado a estudiarlo con la finalidad de representarlo de la manera más apegada al original, las observaciones que hace son novedosas y pueden coexistir muy bien con las lecturas de D'Ovidio o de Pagliaro. Aunque carente de sustento filológico y de crítica textual, la interpretación de Fo —enfocada en la dramaturgia— se basaba en las acotaciones implícitas del poema. De este modo, la figura masculina correspondería a un *gabelliere*, una especie de vigilante urbano que lleva un libro de apuntes bajo la ropa, y la mujer sería una *sguattera*, como se puede deducir a partir de la palabra *maiuto* que hace referencia a la vestimenta humilde que usaban las lavanderas: elemento textual que los investigadores anteriores no tomaron en cuenta. Por momentos la visión de Fo atraviesa la frontera de la sobreinterpretación: por ejemplo, insinúa un cierto lesbianismo por el hecho que la rosa fresca del *incipit* sea deseada por las demás mujeres. El gran acierto de Fo fue haber visto el poema desde una perspectiva situada en la historia social; de este modo, se puede incluso encontrar un doble sentido en el supuesto nombre del autor. Si se trata efectivamente de un texto juglaresco, no sería difícil pensar que su autor o su posible intérprete tuvieran un pseudónimo cómico: Ciullo, en este caso, que se refiere al pene, según el *argot* popular siciliano y algún raro texto literario. Sobre esta base onomástica, Fo pone en evidencia algunos pasajes del *Contrasto* que, seguramente por exceso de decoro, no fueron comentados en el siglo XIX, como la presencia del fuego como metáfora del frenesí sexual susceptible de llegar a la necrofilia. En cuanto a la *difesa*, tan comentada en el

²² Más tarde, y con escasas modificaciones sustanciales, el mismo texto fue reproducido en *Manuale minimo dell'attore*, pp. 112-123.

pasado, para Fo sigue siendo un elemento de burla contra “quelli che detenevano il potere”, porque resulta absurdo que un individuo pudiera andar por el mundo con dos mil monedas de oro. Si bien las conclusiones de Fo pueden no ser del todo convincentes, sí funcionan como detonadores de nuevas reflexiones. Partiendo de la certidumbre que el *Contrasto* es un texto de origen popular y escrito para el pueblo, se abre la posibilidad de la sospecha. Tal vez algunos versos hacen referencia directa a la cotidianeidad del imaginario popular o a episodios históricos o legendarios de los que no se conoce huella y que, sin embargo, transmiten un mensaje que el habitante medieval del sur de Italia sí podía decodificar. Baste pensar en los elementos relativos al amor cortés: gracias a su presencia y a su contextualización, dentro del *Contrasto* se pueden hallar elementos constitutivos de una parodia; y no sólo eso: la comicidad del texto reside justamente en la aplicación del canon culto en una circunstancia popular, para lo cual, tanto el autor como el público debieron forzosamente conocer —al menos en sus generalidades— este código amoroso.²³

La tesis de Fo, evidentemente, produjo algunas discusiones que no lograron enriquecer de manera revolucionaria el estudio del *Contrasto*. Sin embargo durante las dos últimas décadas del siglo, hubo un particular interés por revivir alguna de las hipótesis centenarias para tener argumentos capaces de contrarrestar la desventura de Fo de la misma manera que D'Ancona lo hizo con Vigo.²⁴ A pesar de la enorme cantidad de textos relacionados con el *Contrasto*, se llegó al siglo XXI con pocas certezas, entre ellas, que el poema es un “contrasto” escrito entre 1230 y 1250 en territorios gobernados por Federico II, que no es el texto más antiguo del que se tenga conocimiento —sobre todo después de la aparición de las *Carte Ravennate*—, que su autor fue un juglar llamado Cielo d'Alcamo —aunque no es del todo seguro— y que la *lezione* de Gianfranco Contini es la más acreditada del texto.

Con la popularización de las herramientas informáticas, a mediados de los años '90 surgieron algunos sitios en la red que se dedicaron a la divulgación de la literatura italiana. Giuseppe Bonghi en www.fausernet.novara.it había incluido tanto el texto como algunos comentarios generales hacia 1996. Pocos años bastaron para que el proyecto informático tomara nuevas dimensiones: ahora es posible

²³ Cfr. a este propósito mi estudio de tesis, *La transgresión de los cánones amorosos en el Contrasto de Cielo d'Alcamo*.

²⁴ Véase, por ejemplo, Marcello Tartaglia, “*Rosa fresca aulentissima...*” e l'equivoco di Dario Fo en <http://digilander.libero.it/marcello Tartaglia/Cielodalcamo.html>

acceder a "Il Contrasto di Cielo d'Alcamo" desde el sitio www.classicitaliani.it y encontrar no sólo la *lezione* de Contini, sino una fotografía del manuscrito acompañada de su edición diplomática y una edición crítica de Cono Antonio Mangieri (2005) con traducción al italiano contemporáneo, así como un gran número de notas eruditas. Además, el sitio incluye otras ediciones críticas y algunos estudios relevantes, entre ellos, los de Dario Fo. Gracias a esto es posible que el *Contrasto* sea potencialmente conocido y estudiado alrededor del mundo y, si en algún momento pareció que se llegaba a conclusiones definitivas, seguramente durante el siglo XXI habrá un mayor número de interesados que querrán debatir los temas del pasado. Las discusiones seguirán abiertas, para fortuna del texto, hasta que no aparezca algún otro documento fidedigno que logre acabar con alguna de las tantas incógnitas que han acompañado la intrincada historiografía crítica del *Contrasto* de Cielo d'Alcamo.

Bibliografía.

- BARTOLI, Adolfo, *I primi due secoli della letteratura italiana*, vol. II. Milano, Vallardi [1870 ca.].
- CAIX, Napoleone, "Chi fosse il preteso Ciullo d'Alcamo", *Rivista Europea* 2 (1879), pp. 231-251.
- CARDUCCI, Giosuè, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*. Pisa, Nistri, 1871.
- CASINI, Tommaso, *Annotazioni critiche sulle antiche rime volgari del codice vaticano 3793*. Bologna, Regia Tipografica, 1888.
- CONTINI, Gianfranco, *Poeti del Duecento*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- D'ANCONA, Alessandro, *La poesia popolare italiana*. Livorno, Giusti, 1906 (1878).
- D'ANCONA, Alessandro, D. COMPARETTI, *Le antiche rime volgari secondo la lezione del Codice Vaticano 3793*. Bologna, Romagnoli, 1875.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol. I. Napoli, Morano, 1879³.
- D'OVIDIO, Francesco, "Altro contrasto sul contrasto di Ciullo d'Alcamo", *Giornale Napoletano*, 2 (1879), pp. 59-108.
- D'OVIDIO, Francesco, *Versificazione italiana e Arte poetica medioevale*. Milano, Hoepli, 1910.

- EMILIANI-GIUDICI, Paolo, *Storia della letteratura italiana*, vol. I. Firenze, Le Monnier, 1896.
- FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*. Torino, Einaudi, 1987.
- FO, Dario, *Mistero buffo. Giullarata popolare*. Torino, Einaudi, 1977.
- FOLENA, Gianfranco, "Cultura e poesia dei Siciliani", en Emilio Cecchi y Natalino Sapegno dirs., *Storia della letteratura italiana*. Milano, Garzanti, 1973, pp. 273-347.
- GASPARY, Adolf, *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, trad. S. Fredmann, pref. A. D'Ancona. Livorno, Vigo, 1882 [*Die Sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1878].
- GRION, Giusto, "Il serventese di Ciullo d'Alcamo. Scherzo comico del 1247", *Il Propugnatore* IV, 1 (1871), pp. 104-181.
- IBARRA, Fernando, *La transgresión de los cánones amorosos en el Contrasto de Cielo d'Alcamo*, Tesis. México, UNAM, 2002.
- IMBRIANI, Vittorio "A proposito di Ciullo d'Alcamo", *Il Propugnatore*, IV, 1 (1871), pp. 182-187.
- MONTEVERDI, Angelo, "Il Contrasto di Cielo D'Alcamo", *Manuale di avviamento agli studi romanzi*. Milano, Vallardi, 1952, pp. 231-281.
- NANNUCCI, Vincenzo, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*. Firenze, Barbera, 1883.
- PAGLIARO, Antonio, "Il contrastato di Cielo D'Alcamo e la poesia popolare", *Bolletino di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, I (1953), pp. 19-44.
- PEDROSA, José Manuel, "Poesía trovadoresca de inspiración popular en el siglo XIII: Joan Arias de Santiago, Cielo d'Alcamo y el tópico folclórico románico de *El viajero enamorado*", en Juan Paredes ed., *Medioevo y literatura* (Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval), vol. IV. Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 17-27.
- RUSSO, Luigi, "Le origini della civiltà e della lingua italiana", *Ritratti e disegni storici. Studi sul Due e Trecento*. Firenze, Sansoni, 1960, pp. 1-26.
- TRUCCHI, F., *Poesie italiane di duecento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*, vol. I. Prato, Ranieri Guasti, 1846.
- VALERIANI, Ludovico, Urbano LAMPREDI eds., *Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti*, vol. I. Firenze, [s.e.], 1816.

VIGO, Lionardo, "Ciullo d'Alcamo e la sua canzone. Commentario sulla Tenzone di Ciullo d'Alcamo", *Il Propugnatore*, III, 2 (1870), pp. 254-352.

Bibliografía informática

BONGHI, Giuseppe, *Biblioteca dei Classici italiani*, www.classicitaliani.it

TARTAGLIA, Marcello, "Rosa fresca aulentissima..." e l'equivoco di Dario Fo, en <http://digilander.libero.it/marcellotartaglia/Cielodalcamo.html>

Guido Cavalcanti y Dante Alighieri: del amor y otros demonios

Mayerín BELLO
Universidad de La Habana

I

Un análisis que privilegie la relación Guido Cavalcanti-Dante Alighieri no constituiría una novedad, aunque sí un argumento siempre incitante, como lo demuestran los contrastantes juicios que subrayan, ya la admiración y el afecto recíprocos, ya las desavenencias estético-filosóficas y de doctrina religiosa. Todo este especular, desde luego, tiene límites, los demarcados por los textos de ambos, con el consiguiente desbalance: una breve recopilación de poemas de Cavalcanti —con toda probabilidad no los únicos que escribiera— frente a la aplastante *summa* de la *Comedia* de Dante, más el cortejo que integran sus restantes obras.

Si fuese necesario podrían aducirse varias y legítimas razones para emprender tan transitada y a la vez incierta ruta: por un lado, la seducción que continúa ejerciendo, luego de siete siglos, la mítica figura de Guido Cavalcanti, caballero de armas y de letras, orfebre de la palabra, presunto librepensador, obsesivo razonador de la pasión de amor y, al parecer, apuesto galán; sin olvidar que su rescate como poeta no ha sido plenamente consumado en lo que a la lengua española se refiere (meritoria y útil es, sin dudas, la traducción de Juan Ramón Masolivier pero es, prácticamente, la única); por otro lado, lo provechosa que resulta la confrontación entre los dos poetas para iluminar las diversas facetas de la personalidad del Alighieri, tanto la imagen literaria que construyó de sí mismo, como aquella fantasmagórica que intuimos tras la página, y que nos permite vislumbrarlo en su lejana realidad.

II

Se comenzará apuntando una serie de ideas concernientes a las *Rimas* de Cavalcanti. A ellas se limita, como se indicaba, el *exiguo corpus* de su obra, el cual encaminará nuestro análisis en tres direcciones:

Una, deducir de la totalidad de sus textos poéticos su peculiar filosofía del amor, que suele asociarse, sobre todo, a su hermética canción “Donna mi prega”;

Dos, colegir, asimismo, de dichas *Rimas* y en fuerte vínculo con el tema amoroso, su supuesta heterodoxia, su “epicureísmo”, o, llevando las cosas al extremo, su herejía materialista –saya este último que le habría endilgado Dante en el debatido Canto X del *Infierno*–;

Tres, leer entre líneas aquellas composiciones en que dialoga específicamente con Dante, y derivar de ellas anuencias y disensiones.

Este triple y convergente recorrido que reclamaría, para su cabal realización, de un mayor número de argumentos que los que aquí se exponen, tendrá que contentarse, por ahora, con estos sumarios y provisionales juicios.

El sujeto lírico y la exquisita competencia poética del autor implícito producen un discurso caracterizado por la utilización de tópicos heredados, asumidos, sin embargo, con una fuerte voluntad de superación. Se advierte, por otra parte, en las *Rimas* de Cavalcanti la alternancia entre poemas “plácidos” –los que, por ejemplo, se insertan en la tradición del elogio y del *plazer*, como “Fresca rosa novella”; “Avete ‘n vo’ li fior’ e la verdura”; “Biltà di donna e di saccente core”– y poemas caracterizados por un fuerte dramatismo –los más–, encarnado, al decir de Maria Corti,¹ en los tres actores esenciales de su poesía: *mente*, *anima*, *cuore*, con su cortejo léxico correspondiente (*spiriti*, *spiritelli* y *compañía*). De ello se deduce que la pasión de amor es eso justamente: pasión, desorden que conduce al deterioro del ánimo, a la ansiedad ante la indiferencia o falta de calidez en la correspondencia. En pocas palabras: sufrimiento, congoja y casi siempre –no olvidemos el *casi*– infelicidad.

Y hacíamos la anterior salvedad porque es una poesía que pulsa también otros registros: el refinadamente erótico (“In un boschetto trova’ pasturella”) y las diversas gradaciones del cómico, que rozan incluso lo sarcástico (“Gianni, quel Guido salute”; “Guatta, Manetto, quella scrignutuzza”; “Novelle ti so dire, odi, Nerone”); recordarlo redimensiona un tanto la figura cavilosa y altiva (en palabras de Dino Compagni: “sdegnoso e solitario e intento allo studio”) que nos ha legado la tradición y privilegian los análisis.

Si nos atenemos a los convincentes comentarios de Bruno Nardi,² es la canción “Donna mi prega” donde se pudiera advertir de forma más clara su distinción averroísta entre intelecto posible y *alma sensitiva* (asunto problemático y con olor a chamusquina, pues se relacionaría con el pecado que Dante atribuye a los epicúreos que castiga en el Canto X del *Infierno*), así como la suscripción por el sujeto lírico de la razón natural como guía hacia la felicidad. Para poder comprender en todo su alcance la doctrina encerrada en esta críptica canción, podría resultar conveniente abrir un paréntesis y resumir las glosas que de ella hace Nardi, así como recordar los fundamentos que la composición presupone, heredados de la tradición cortés.

El amor, pasión innata, se manifiesta cuando una forma bella se percibe por la vista y se impregna en la *fantasía*. Dado que el amor es suscitado por una fuerte imaginación, no nace en quien carece de sensibilidad. Es, asimismo, indispensable la *gentilezza* del corazón. Para Guido Cavalcanti –siempre desde la perspectiva de Nardi–, la imagen sensible de la belleza, despojada de toda materialidad, es acogida por esa parte del alma que es el *intelecto posible*, donde se fija como pura idea espiritual. Es inmune al influjo de una pasión, ya que este intelecto no proviene de las cualidades del cuerpo –como sucede con el *alma sensitiva*– sino que es una sustancia separada de la materia, siempre en acto e incorruptible. Es eterna, pero no en relación con el individuo, a quien se une transitoriamente, sino en relación con la especie humana, como pensaba Averroes. Al *intelecto posible* compete sólo la especulación sobre la verdad. El *alma sensitiva*, por el contrario, tiene como sus potencias el apetito sensible que reside en el corazón y los sentidos externos e internos (entre estos últimos la *memoria*, estrechamente conectada con la fantasía y el sentido común). Por eso el amor, experimentado por el *alma sensitiva*, no es cualidad esencial sino *accidente*. Se concibe, pues, el *alma sensitiva* como perfección y forma del cuerpo humano: se genera y se disuelve junto con éste. Puede afirmarse, por otro lado, que el *intelecto posible* es parte del alma solo en el sentido de que, uniéndose transitoriamente a la vegetativo-sensitiva, forma un alma compuesta. (Dante, por su parte, ofrecerá una docta explicación en el canto XXV del *Purgatorio* sobre la triple condición del alma humana –vegetativa, sensitiva, racional–, destacando cómo su diversa naturaleza se resuelve en unidad, de modo que toda ella sobrevive

¹ Cf. Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Marcello Cicuto, Introduzione di Maria Corti.

² Bruno Nardi, “L’averroismo del ‘primo amico’ di Dante”, *Dante e la cultura medievale*.

a la muerte; si en algún momento se sintió atraído por las tesis de Averroes, aquí se distancia de ellas.) En fin: el amor, generado según Cavalcanti por una maligna influencia de Marte, suscita en el *alma sensitiva* la pasión amorosa, que es un oscurecimiento de la razón, sobre todo si adquiere tal intensidad que va más allá de la medida natural, es decir, del justo medio en que consiste la virtud. Si es así, aparta al hombre del “bien perfecto”, esto es, de la vida conducida por los dictados de la razón. Por eso el amor es, en cierto sentido, muerte (muerte moral) porque el hombre es presa de los instintos y no ejerce el señorío de su persona. Es conocido cuán diferente pensaba Dante al respecto y cuán benéfico consideraba el amor, si era rectamente entendido.

Preguntémosnos, entonces, con Nardi: “¿Qué fundamento puede tener la afirmación de que [...] Guido profesase algo de la opinión de los Epicúreos [son palabras de Boccaccio, como es sabido] sino que la doctrina averroísta coincidía en la práctica con la opinión de Epicuro?”³ Pero —objetemos— al menos para Dante, ser averroísta no es lo mismo que ser epicureísta; a Averroes le toca el Limbo y a un seguidor suyo, como Siger de Brabante, el cielo del Sol en el *Paraíso*, mientras que a los secuaces de Epicuro el cementerio ardiente del sexto círculo infernal.

Siempre en cuanto a la supuesta heterodoxia de Guido, preguntémosnos ahora con Ezra Pound: “¿puede demostrarse que Guido haya emitido una proposición herética comprobable, vale decir, que haya asestado un golpe certero a cualquier dogma específico?”⁴

Se desea subrayar, en concordancia con todo lo antes expuesto, que la poesía de Cavalcanti, en cuanto es lúcida, racional exposición de los efectos devastadores del amor, está concediéndole créditos a la razón como freno del desorden. En la medida en que esa facultad esté más acentuada, mayor será la superioridad moral del sujeto, y mayor su capacidad para lidiar con el desarreglo de los sentidos. Si hubiera que adscribirse —como suele hacerse— a la tesis que postula la concepción irracional del amor en Cavalcanti como condición ineluctable,⁵ habría que añadir, sin embargo, que nunca se poetizó más racionalmente lo irracional. Esa puesta en escena de las batallas internas, de las derrotas, e incluso del total desfallecimiento, revela,

³ *Ibidem*, pp. 106-107 (traducción nuestra).

⁴ Ezra Pound: “Cavalcanti”, *Ensayos literarios*, p. 130.

⁵ “...l'amore è insomma per lui un bisogno irrequieto e tormentoso della carne, una tenebra dei sensi, che tende ad allontanare l'uomo dal bene perfetto consistente nella vita secondo ragione.” B. Nardi, *op. cit.* p. 35.

por paradójico que suene, la capacidad del sujeto para hacer del sentimiento materia inteligible.

En aquellos poemas directamente vinculados a la amistad con Dante se advierte, por parte de Cavalcanti, la actitud de quien dialoga con su interlocutor en un plano de aristocrática igualdad, por apelar ambos a un mismo código en el tratamiento lírico del amor, entendimiento que se rompe, en un momento dado, por el “descarrío” de Dante y que precisa de esa llamada al orden que fue “I vegno 'l giorno a te infinite volte / e trovoti pensar troppo vilmente”, soneto que ha suscitado enorme interés crítico, amén de polémicas. El tono de estos versos es, sin duda, de doliente superioridad, algo que terminó posiblemente por no hacerle mucha gracia al futuro autor de la *Comedia*.⁶

III

Veamos, entonces, las cosas del lado de Dante. Tomaremos como punto de referencia *La vida nueva*, y analizaremos aquellos momentos que prefiguran futuros derroteros en la *Comedia*, así como pasajes de ésta pertinentes para nuestra indagación.

Partamos del Cap. III. Después del sueño visionario en el que Amor da de comer del corazón del poeta a la Dama, Dante pide a todos los “fedeli d'Amore” que juzguen lo sucedido en una composición poética. Él escribe la suya: “A ciascun' alma presa...”. Entre los que respondieron estaba “quelli cui io chiamo primo de li miei amici” es decir, Guido Cavalcanti.⁷ Sería éste, pues, el punto de partida para analizar la evolución de su amistad personal y poética.

Un primer sutil y presunto distanciamiento se estaría produciendo a la altura de los capítulos XVII-XVIII, donde anuncia el poeta que tratará sobre “materia nuova e più nobile che la passata”. Esa “materia passata” —hay consenso al respecto—⁸ tenía una fuerte impronta cavalcantiana, y el amigo y hasta ahora aventajado discípulo empieza a marcar su territorio. En el siguiente capítulo, el XIX, se da a conocer “Donne ch'avete intelletto d'amore”, la famosa canción que la crítica posterior consideraría como la concreción de la novedad anunciada. Con ella, dicen los estudiosos, se marcaría

⁶ Adentrarnos ahora por este sendero nos apartaría demasiado del rumbo que nos hemos trazado. Por el momento remitimos al notable ensayo de Leonardo Vitetti: “Il sonetto a Dante di Guido Cavalcanti: *I' vegno il giorno a te...*”.

⁷ Su respuesta fue “Vedeste al mio parere onne valore”.

⁸ “...alla base delle 'nove rime' sta in effetti il pieno rovesciamento dell'angoscia cavalcantiana”. Cf. Dante Alighieri, *Vita nuova*. p. XXXIII.

la distancia con el sufrimiento cavalcantiano, resultado de la pasión de amor. A partir de ahora, en cambio, el amor para Dante, más que diálogo se volvería introspección, monólogo que no precisa la correspondencia –razón del sufrimiento–, elogio al ser amado, loa que se complace en sí misma y conduce al autoperfeccionamiento⁹. Claro –siguen diciendo los estudiosos–, Dante todavía no tenía muy claro el asunto, así que equivoca el camino: la muerte de Beatriz lo vuelve a sumir en el sufrimiento; coquetea con otra dama en el mismo librito, hasta que decide, finalmente, volver al redil –sin olvidar que, más allá de la *Vida nueva*, ensaya otros derroteros con sus llamadas “rimas petrosas”, y se divierte componiendo los poemas que integran la *tenzone* con Forese Donati–. A este accidentado recorrido aluden, por ejemplo, los muy bien informados y agudos comentaristas de la *Comedia*, Umberto Bosco y Giovanni Reggio, en la introducción al Canto XXIV del *Purgatorio*,¹⁰ donde las idas y venidas del ya contemplativo, ya díscolo Dante (como sujeto lírico), quedan resueltas en coherente itinerario. Vale la pena detenerse en el pasaje. Se recordará que uno de los puntos nodales del canto XXIV del *Purgatorio* es aquel momento en que el poeta Buonagiunta saluda a Dante como el creador de las “nuevas rimas”. Las cosas se presentan más o menos en estos términos: “Por cierto –dice Buonagiunta– tú eres aquel que escribió los novedosos versos que empiezan diciendo ‘Damas que tenéis conocimiento de amor’”. Dante, ufano, le responde: “Yo soy uno que cuando Amor me inspira, anoto, y lo expreso del modo en que él dicta dentro de mí”. Comenta entonces Buonagiunta: “Vaya, hermano, ahora veo qué fue lo que nos apartó a Iacopo da Lentini, a Guittone y a mí del dulce estilo nuevo que escucho. Ahora bien veo como vuestras plumas siguen paso a paso el dictado, lo que no sucedió con las nuestras; [pero] más allá de esto, no hay mayor diferencia entre uno y otro estilo” (*Purg.* 49-62). Como es más que sabido, es aquí cuando se acuña la célebre definición del *dolce stil novo*. Queda claro, asimismo, que con el *vostre penne* –y es algo que subrayan Bosco y

⁹ Anota Luigi Russo en relación con la canción “Donne ch’avete”: “Si trova infatti condensata in questo brano la *poetica* del dolce stil nuovo, il nuovo concetto dell’espressione artistica che si era venuto maturando in Dante, certo, anche per suggestione dagli altri poeti, ma principalmente come personale esperienza d’arte, e riflesso consapevole del nuovo ambiente di cultura che il poeta respirava nella Firenze bianca del suo tempo.” Citado por Alfonso Berardinelli en la nota 6, pp. 29-30., de la citada *Vita nuova*.

¹⁰ Dante Alighieri: *La divina Commedia. Purgatorio*, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, p. 394.

Reggio–, es decir, usando el plural, Buonagiunta hace extensiva la novedad a todos los poetas florentinos de la generación de Dante, de modo que el *dolce* y el *novo* se acomodarían también al *stil* de Cavalcanti. Entonces, ¿en qué quedamos? Si “Donne che avete” marca un cambio de doctrina más que de estilo (el estilo nuevo estaba ya en las composiciones previas a esta canción, y estaba en la obra de Cavalcanti y los demás), y si esa composición, “Donne che avete”, marcaría –según la crítica– la distancia con Cavalcanti, ¿cómo, entonces, Cavalcanti, que asoma en *le vostre penne*, puede ser al mismo tiempo superado y ser exponente de esa superación? Por el momento, nos gustaría leer de una manera más directa el texto y entender las cosas como sigue, aunque pueda sonar a romanticismo redivivo, connotación tan repudiada por la crítica: “la poesía de mi generación –dice oblicuamente Dante autor implícito– era algo nuevo, distinto de lo que habían hecho los autores citados. Era más auténtica, es decir, más inspirada, más cercana de la vivencia que movió la inspiración. Pero en realidad, salvo eso, y no es poco, no hay mayores diferencias, como sí las hay con lo que estoy haciendo ahora” (énfasis nuestro). A mi juicio, el episodio quiere subrayar, de forma tácita, esto último. Por supuesto, esa autenticidad e inmediatez del sentimiento expresado no están reñidas con el consciente y refinado trabajo con el verso, algo tan sobrentendido que Dante no lo tiene que aclarar.

Otro capítulo de la *Vida nueva* que habríamos de considerar para nuestros propósitos es el XXIV, donde Primavera (una de las damas del inconstante Cavalcanti) anuncia a Beatriz. Esta jerarquización a favor de la dama de Dante presagia, en primer lugar, la famosa “expulsión del nido” del Canto XI del *Purgatorio*. Aquí, luego de afirmarse que Guido Cavalcanti le ha arrebatado a Guido Guinizelli la gloria del poetizar en lengua vulgar –y esto no es poco reconocer, habida cuenta de la reverencia que demostrará el autor a Guinizelli en el canto XXVI de ese mismo libro–, se dice que ya ha nacido quien los arroje a todos del “nido”. La autoalusión deja poco espacio a las dudas, de modo que decide el autor, ya que se está en la cornisa donde se purga la soberbia, colocarle a su áter ego *una pietra sopra* (cierto que un tanto “aérea” o simbólica: Dante caminará doblegado un trecho, acompañando en su castigo a los abrumados por piedras más “concretas”) y clamar por boca de otro –Oderisi de Gubbio– contra la vana fama.

Pero hay otro pasaje de la *Comedia* que evoca mucho mejor la supremacía de Beatriz sobre la Primavera cavalcantiana y es el

que se muestra a partir del Canto XXVIII del *Purgatorio*, donde la otrora Primavera, transmutada en Matelda, anuncia a una nueva Beatriz. Sin embargo, juzgando dichos cantos con ánimo bien dispuesto, nada impide ver en ellos, más que una “expulsión”, un tácito homenaje a Guido¹¹ y una despedida de, entre otras cosas, una forma de poetizar, esto es, de entender el amor. Nadie como Cavalcanti, fuera del propio Dante, había hecho suyo con más felicidad, estilísticamente hablando, el *dolce stil novo*. Matelda y Beatriz se muestran, en efecto, y la crítica lo ha subrayado, a la manera stilnovista. Así pues, Dante, en el Paraíso Terrenal, se despide por todo lo alto de un estilo —con toda la densidad conceptual que el término conlleva— que ya no le basta.¹² Luego, desde el Paraíso celestial, guiado por Beatriz, todo lo terrenal le resultará lejano y confundido en su lejanía, también esa poesía amorosa que él y sus cofrades habían refinado y sublimado hasta los límites de lo posible. Las pocas supervivencias de antiguos modos se limitarán, en el *Paraíso*, a las sonrisas y ojos luminosos de Beatriz, y a la inefabilidad de la experiencia, inefabilidad debida, entre otras razones, a que Dante necesitará de fuerzas sobrehumanas sólo para poderla contemplar. Todo el poema sacro, en el que han puesto su mano cielo y tierra, es, pues, nueva poesía, y lo es, en grado sumo, el *Paraíso*.

Antes de finalizar, resulta obligada la referencia a la relación Dante-Cavalcanti, tal como se presenta en el canto X del *Infierno*, de lo contrario, como dicen los ingleses, sería “Like Hamlet, without Prince of Denmark”. Es bien conocido el asedio crítico en torno al problema del *disdegno* de Guido hacia Virgilio (o hacia Virgilio enviado por Beatriz), en el que podría estar implícita una censura de Dante hacia el amigo. El acucioso análisis filológico ha puesto de relieve los probables significados del *forse*, del *cui*, del *ebbe* (recuérdese que los problemáticos versos rezan: “colui ch’attende là , per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno”, *Inf.* X, 62-63). Así,

¹¹ En la Introducción al Canto XXVIII del *Purgatorio*, canto en que aparece Matelda, expresan Bosco y Reggio: “l’antecedente più diretto di Dante, in questo canto, è senza dubbio Cavalcanti. In questo è già esplicita la fusione tra il calmo e piacevole paesaggio primaverile e la bellezza femminile [...] I motivi paesistici-spirituales del Paradiso terrestre sono già tutti in Cavalcanti”. Cf. *ibidem*, pp. 472-473.

¹² Bosco y Reggio, partiendo de algunas ideas de Nardi, sostienen la tesis de que Dante en la *Comedia* recupera, modificándola, la experiencia estilística y filológica del *dolce stil novo* (véanse, al respecto, las Introducciones a los cantos XVII y XVIII; XXIII y XXIV, XXVIII; XXX del *Purgatorio*). Sin dejar de reconocer la validez de sus argumentos, insistimos en que ya esa poética no sería viable para el tratamiento de la última etapa del viaje, esto es, el *Paraíso*.

por ejemplo, Daniele Mattalia desestima “una condanna dell’amico Guido per ragioni d’ordine morale” pero concede que existe entre ellos una “forte differenza nell’orientamento filosofico”, y agrega: “Così la badiale accusa di epicureismo per mondanità di vita si nobilitava nella nozione di un reato o deviazione dottrinale in cui era salvo il rispetto intellettuale per l’amico”,¹³ mientras que Gianfranco Contini interpreta el pasaje como un distanciamiento definitivo entre ambos.¹⁴ Bosco y Reggio, por su parte, no divorcian las dos posibilidades: “Un omaggio all’altezza dell’ingegno, e insieme un’addolorata riserva sul suo materialismo: forse una delle ragioni del distacco”. Y añaden: “Nonostante qualche dubbio, si può ritenere che Dante fosse tra i priori che decretaron il confino di Guido [...] a Sarzana, dove si ammalò; poco di poi morì. Forse el ricordo che di Guido fa Dante nel poema è, oltre al resto, una larvata e anch’essa dolente riparazione.”¹⁵ Para Masolivier, traductor de las *Rimas* de Cavalcanti al castellano, las maneras señoriales, la apostura, el librepensamiento del aristócrata Guido terminaron por no gustarle al hosco Dante, cuyas aspiraciones a sintetizar amor y misticismo le resultarían fuera de tono a Cavalcanti.¹⁶ Por último —sin que la lista haya concluido—, y en las antípodas de estas indagaciones, se presenta la expedita interpretación que Gilbert Highet hiciera en *La tradición clásica*, al analizar la causa del *disdegno*: “Dante quiere decir que la mayor parte de los poetas líricos modernos que escribían en lengua vulgar creían que nada se podía sacar del estudio de los clásicos (lo cual, para el objeto de ellos, era bastante cierto).”¹⁷ No negaremos que, quizás por estar libre de demasiadas sutilezas que, a veces, ahogan el sentido literal del texto, nos seduce este último punto de vista, que habría que enriquecer con otros argumentos; punto de vista que no tiene que presentarse necesariamente excluyente de otras de las connotaciones apuntadas. A Dante le gustó siempre la potenciación semántica —y, por consiguiente, la ambigüedad— de su expresión. En el Proemio a la *Comedia*, como es archisabido, Dante saludará al poeta latino Virgilio como su modelo para “lo bello stilo che m’ha fatto onore” (*Inf.*, I, 87). Lo llama tam-

¹³ Cf. Dante Alighieri: *La divina Commedia. Inferno*. Commento a cura di Daniele Mattalia, Canto X, nota 61.

¹⁴ Se le cita en la edición de la *Commedia* a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi, nota 63.

¹⁵ Cf. *op. cit.*, p. 148.

¹⁶ Juan Ramón Masolivier: “Introducción” a G. Cavalcanti, *Rimas*. Véase, asimismo, el citado ensayo de Leonardo Vitetti, que tanto abunda sobre la relación entre ambos poetas.

¹⁷ Gilbert Highet: *La tradición clásica*, Tomo I, p. 128.

bién su maestro, y lo reconoce como una autoridad en el más amplio sentido del término. El reconocimiento a este magisterio, que irá más allá del mero *stilo* y determinará en muchos sentidos la dirección de su arte, podría ser a lo que esencialmente se alude en el décimo canto del *Inferno*; deuda que no tiene, ni le interesa tenerla, Guido Cavalcanti.¹⁸ Vistas así las cosas, se atenuaría mucho el presunto reproche dantesco, entendido no muy rectamente por la posteridad. No se pierda de vista que, según Daniele Mattalia,¹⁹ las fuentes más fidedignas del carácter y la condición intelectual de Cavalcanti son Dante y el cronista Dino Compagni, por ser contemporáneas e independientes. Tanto Boccaccio como el cronista Villani, que han dejado, asimismo, retratos de Guido Cavalcanti, pueden haberse inspirado en ellas. La lectura suspicaz del pasaje del Canto X, unida a la propaganda de adversarios (y unos cuantos tenía el Cavalcanti), respaldada, a su vez, por la *vox populi*, terminaron por diseñar un retrato algo satánico del poeta amigo de Dante.²⁰

Finalizaré con unas pocas conclusiones (algunas casi perogrullescas).

Así como es pueril, contrario a la “ciencia de la literatura” —como llamara Alfonso Reyes a nuestras disciplinas analíticas—, para no decir imposible, leer la *Comedia* sin el auxilio de comentarios y de las preciosas indicaciones de una muy acreditada filología, hay que intentar leerla, asimismo, lo más directamente posible, esto es, apelando sólo a las mediaciones indispensables. Los sedimentos dejados por la avalancha interpretativa nos impiden, a veces, llegar al texto y entorpecen el disfrute, además de obligarnos a andar por

¹⁸ En apoyo a los argumentos de Highet, y al desdén de Guido hacia la cultura latina —su literatura, y la lengua misma— en lo que concierne al poetizar en lengua vulgar, se puede citar este pasaje de *La vida nueva*, capítulo XXX, donde el poeta se excusa por no transcribir una cita latina que utilizara en una epístola, pues de algún modo se comprometió con Guido a escribir, en este libro que de amor trata, sólo en lengua vulgar: “mi intención no fue otra, desde el principio, sino escribir en lengua vulgar; de donde, como quiera que las palabras que siguen alegadas son todas latinas, sería ajeno a mi propósito el que yo las escribiese. E igual intención sé que tuvo mi primer amigo para quien esto escribo; a saber, que le escribiese tan sólo en lengua vulgar.” (*La vida nueva, Obras completas*, versión castellana de Nicolás González Ruiz, p. 558.) Por eso Dante subraya en el canto XI del *Purgatorio* que Guido se llevó la gloria de poetizar en lengua vulgar, y será superado por otro —él mismo muy posiblemente— que ha integrado otras fecundas tradiciones para producir su magna obra.

¹⁹ Cf. D. Mattalia, *op. cit.*, Canto X, nota 60.

²⁰ Comenta, por su parte, Ezra Pound: “Se denomina a Guido ‘filósofo natural’ y se le acusa de atea y epicúreo, aun cuando nadie tenía una noción definida [...] acerca de las doctrinas de Epicuro.” *Op. cit.*, p. 90.

atajos y veredas que parecen trillados por siempre, y que podrían estar apartándonos del camino real.

La relación entre Guido Cavalcanti y Dante Alighieri es una de las más fecundas en lo referente al itinerario intelectual del segundo, y va más allá de la deuda explicitada en la *Vida nueva*. Sin minimizar las diferencias de que dan fe sus textos, podría tratarse de una relación en la que terminó por pesar más, llegado el momento de definitivos balances, el reconocimiento de la recíproca valía.

La obra de Dante Alighieri manifiesta ciertamente —y su puesta en relación con la de Cavalcanti podría ser un argumento, y no el único— una verdadera obsesión por señalar su novedad, su originalidad, tanto respecto de la cultura precedente —en la que se incluye el legado de los clásicos— como de la que le es contemporánea, novedad que nace, a su vez, de la asunción y superación de ambos legados. Y esto, unido a su apenas reprimido deseo de gloria mundana —que no le impide, sin embargo, “transhumanarse”—, dota su condición intelectual de una innegable modernidad.

En otras palabras: si el espíritu moderno ya desde sus albores se caracterizó por la afirmación de la individualidad, por el afán de superación de la tradición, y por el ansia de novedad, que es su consecuencia, Dante Alighieri fue, sin dudas, un exponente de la modernidad en el seno mismo del mundo medieval. Esta paradoja podría haberle producido grandes conflictos si su temple intelectual hubiera sido menos recio. Proclamó el valor de su obra, se demostró dispuesto a cargar con la piedra que le fuera destinada junto a los soberbios espíritus purgadores del XI canto, y le dejó a Petrarca los remordimientos.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi. Torino, Società Editrice Internazionale, 1990.
- ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze, Le Monnier, 1988.
- ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia. Inferno*, commento a cura di Daniele Mattalia. Milano, Rizzoli, 1975.

- ALIGHIERI, Dante, *La vida nueva, Obras completas*, versión castellana de Nicolás González Ruiz. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- ALIGHIERI, Dante, *Vita nuova*, Introduzione di Edoardo Sanguineti, note di Alfonso Berardinelli. Milano, Garzanti, 1991.
- CAVALCANTI, Guido, *Rime*, a cura di Marcello Cicuto, Introduzione di Maria Corti. Milano, Rizzoli, 1978.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, Tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- MASOLIVIER, Juan Ramón, "Introducción" a Guido CAVALCANTI, *Rimas*. Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. XVII-XLIX.
- NARDI, Bruno, "L'averroismo del 'primo amico' di Dante", *Dante e la cultura medievale*. Milano-Bari, Laterza, 1985, pp. 87-107.
- POUND, Ezra, "Cavalcanti", *Ensayos literarios*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 89-150.
- VITETTI, Leonardo, "Il sonetto a Dante di Guido Cavalcanti: *l'vegno il giorno a te...*", *Lectura Dantis* romana. Torino, Società Editrice Internazionale, 1962, pp. 5-43.

Dos antesalas para una pena eterna

Jorge Alberto AGUAYO
Universidad Nacional Autónoma de México

Reflexionando sobre la primera parte de la *Divina commedia* de Dante, este estudio intenta confrontar la estructura del primer círculo del *Inferno*, que corresponde al Limbo, y el ingreso a la ciudad infernal de Dite, que precede el sexto círculo, tratando de encontrar algunas semejanzas, paralelismos y diferencias a través de los cuales indagar en el proceso creativo seguido por Dante al construir estos lugares que parecen ser las antesalas de las dos zonas infernales. En los cantos mencionados existen detalles que llevan a la posibilidad de concebir ambos lugares como prólogos que, siguiendo el conocido principio del *contrapasso*, preceden a los penitentes "en regla" de los respectivos círculos.

Veamos el comienzo de ambos cantos: una escena antes del canto IV, Dante y Virgilio tratan de pasar el río Aqueronte, pero cuando un terremoto ocurre, seguido de un fuerte viento, Dante se desvanece; un gran trueno le hace recuperar el sentido y Virgilio explica como la virtud divina los transportó hacia la otra orilla, y es aquí donde da inicio el canto IV. Por otro lado, antes de comenzar el canto IX Dante se encuentra atemorizado por la resistencia de los demonios que no les permiten pasar los muros de la ciudad de Dite; han salido ya del último círculo de los iracundos, pero aún no entran en el *basso Inferno*.

El primer punto que encontramos en ambos cantos es la descripción de la tipología de los pecadores que prefiero tratar de forma separada ya que, por la construcción física del Infierno, me parece que Dante también los toma aparte.¹ Tanto el Limbo como el cementerio de los heréticos no se encuentran dentro del espacio físico y delimitado de los círculos a los que corresponderían. El Limbo es una zona neutral, localizado después del río Aqueronte y del Ante-infierno, donde se encuentran todos aquellos que fueron sin pecado,

¹ Algunos comentaristas y traductores consideran que esta separación responde a la regla aristotélica de los vicios correspondientes. Ver el *Commento scartazziniano* a la *Divina commedia*. Ángel Chiclada en la edición en español de Austral, defiende también esta posición.

pero que murieron antes de la encarnación de Cristo o que murieron sin el sacramento del bautismo; si observamos la estructura del Infierno dantesco, podemos ver cómo el primer círculo y el sexto quedan fuera de las zonas aristotélicas. Pero así como hay similitudes, hay diferencias.

Ingreso

Una primera diferencia podría ser la localización de los poetas: al comenzar el canto IV Dante y Virgilio están ya dentro del Limbo, y su ingreso al *Nobile castello* no ofrece ninguna clase de dificultad. Sin embargo, en el canto IX no atraviesan aún la puerta de la ciudad de Dite y son claros los obstáculos que deben superar para lograrlo.

Palidecer de Virgilio

Un segundo particular que quiero acotar es el palidecer y la inquietud de Virgilio en ambos círculos. Virgilio es incorpóreo, pero el reflejo de su persona durante toda la *Commedia* llega a poseer manifestaciones físicas. En el canto IV su palidecer se debe a que el Limbo es dónde él mora, y de allí ha sido llamado expresamente para guiar a Dante en su viaje, al término del cual regresará a “sufrir” la pena correspondiente. Dante lo percibe:

E io, che del color mi fui accorto,
dissi: “Come verrò, se tu paventi
che suoli al mio dubbiare esser conforto?” (Inf. IV, 16-18)²

En el canto IX su inquietud se debe a que no está seguro de cómo lograrán seguir su camino ante los obstáculos para ingresar a Dite:

Quel color che viltà di fuor mi pinse
veggendo il duca mio tornare in volta,
più tosto dentro il suo novo ristrinse. (Inf. IX, 1-3)

² Todas las citas de la *Commedia* están tomadas de la edición Scartazzini-Vandelli.

Luz en la oscuridad / Fuego de la oscuridad

La oposición de los elementos luminosos que se mencionan, se podría explicar también de la siguiente manera: en el Limbo, el *Nobile castello* desprende un fulgor que parece vencer a la oscuridad:

Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sonno, quand'io vidi un foco
ch'emisperio di tenebre vincfa. (Inf. IV, 67-69)

En la entrada a la ciudad de Dite se vislumbra la luz que despidе el fuego eterno; en este caso, las rojizas llamadas no se oponen a la oscuridad, sino que forman parte de ella:

...vermiglie come se di foco uscite
fossero”. Ed ei mi disse: “Il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno.” (Inf. VIII, 72-75)

Tema y motivo

En el Limbo, después de que Virgilio explica a Dante las causas de sus dudas y lo ha reconfortado, le cuenta de las almas que allí se encuentran: aquéllos no iluminados por la verdadera fe, o sea el cristianismo; estas almas no sufren un verdadero castigo, sino que viven en permanente nostalgia por el deseo sempiterno de alcanzar a Dios:

Or vo' che sappi, innanzi che piú andi,
ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
non basta, perché non ebber battesimo,
ch'è porta della fede che tu credi.
E se furon dinanzi al cristianesimo,
Non adorar debitamente a Dio (Inf. IV, 33-38)

En cuanto a la pena de aquellos que se encuentran en el Limbo hablaremos más adelante; lo que adquiere mayor relevancia en el fragmento citado es la mención al cristianismo en contraposición con lo que los poetas verán tras las puertas de Dite en el *basso Inferno*: figuras de seres pertenecientes a culturas ajenas al cristianismo, como serían la cultura árabe y la mitología griega. Por lo tanto al comparar ambos fragmentos se puede hallar un contraste más:

E io: "Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno, [...] (Inf. VIII, 70-71)

[...] dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte

[...]

con idre verdissime eran cinte ;

[...]

"Guarda" mi disse "le feroci Erine.

[...]

"Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto" (Inf. IX, 35-52)

Epifanías

Este contraste entre argumento e imágenes apenas mencionado precede en ambos cantos dos epifanías, la primera descrita por analépsis, y la otra en el tiempo presente del poema, de tal forma que se configura una especie de analogía en ambos cantos. En el Limbo Virgilio le cuenta a Dante de cuando Jesús, después de la crucifixión, descendió al infierno para liberar a las almas de los justos; vale la pena abrir un paréntesis para citar el pasaje escritural en el que probablemente Dante se basó para la sección descrita, a reserva de constatar la versión que circulaba en la época del autor:

Porque también Cristo padeció una sola vez por los pecados, el justo por los injustos, para llevarnos a Dios, siendo a la verdad muerto en la carne, pero vivificado en espíritu; en el cual también fue y predicó a los espíritus encarcelados [...]. (Pedro, I, 3:18-20)

Así, ante la puerta de Dite llega un ángel que hará abrir las puertas para que los poetas continúen su viaje, situación que Virgilio había ya anunciado al final del canto VIII. En ambos cantos hay elementos descriptivos que enfatizan un particular cada uno: en el pasaje recordado en el Limbo acerca de Jesucristo se pone en relieve la parte superior al mencionar su corona de victoria, lo que podría simbolizar incluso el buen entendimiento y uso del intelecto que, para Dante y el pensamiento medieval cristiano, es uno de los caminos que conduce a la contemplación divina:

... "Io era nuovo in questo stato,
Quando ci vidi venire un possente,
Con segno di vittoria incoronato. (Inf. IV, 52-54)

Del ángel se describe particularmente la manera en que camina sobre el lago Estigio, haciendo énfasis en sus pies junto con las acciones provocadas a su paso: en este caso valdría considerarlo como un símbolo de la templanza de espíritu que necesitan los poetas para pasar:

Come le rane innanzi alla nemica
Biscia per l'acqua si dileguan tutte,
Fin ch'alla terra ciascuna s'abbica,
Vid'io piú di mille anime distrutte
Fuggir così dinanzi ad un ch'al passo
Passava Stige con le piante asciutte. (Inf. IX, 74-81)

Quisiera también recordar que en el Limbo, cuando Dante y Virgilio están acompañados de los grandes poetas de la antigüedad —Homero, Horacio, Ovidio y Lucano— pasan el río que circunda el *Nobile Castello* con los pies secos:

Venimmo al piè d'un nobile castello,
Sette volte cerchiato d'alte mura,
Difeso intorno d'un bel fumicello.
Questo passammo come terra dura (Inf. IV, 106-109)

Lo que a su vez, por medio de las oposiciones descritas, reforzaría la simbolización que se plantea. Para cerrar este apartado, así como el *Nobile castello* está rodeado por el *bel fumicello*, debemos notar aquello que circunda a la ciudad de Dite:

Questa palude che 'l gran puzzo spira
cinge dintorno la città dolente, [...]. (Inf. IX, 31-32)

Luminosos poetas / Ominosos sepulcros

Después de las epifanías, nos encontramos nuevamente con dos de los pocos momentos en los que Dante menciona la luz a lo largo del infierno, por lo que hallamos a los poetas en situaciones análogas con perspectivas distintas. En el Limbo, mientras Virgilio y Dante se acercan a los cuatro grandes poetas de la antigüedad, pueden apreciar cómo las tinieblas circundantes son vencidas, hasta cierto punto, por la luz que los rodea, detalle que Dante menciona en más de una ocasión:

Cosí andammo infino alla lumera,
parlando cose che 'l tacere è bello,
sí com'era 'l parlar colà dov'era. (Inf. IV, 103-105)

Traemmoci cosí dall'un de' canti,
in luogo aperto, luminoso e alto,
sí che veder si potean tutti quanti. (Inf. IV, 115-117)

e vegno in parte ove non è che luca. (Inf. IV, 151)

Respecto al verso 104 apenas citado, nótese como en el canto IX algo similar sucede, pero impulsado por el miedo: en este caso Dante nos oculta las palabras que Virgilio está por proferir:

ma nondimen paura il suo dir dienne,
perch'io traeva la parola tronca
forse a peggior sentenza che non tenne. (Inf. IX, 13-15)

Al *Nobile castello* entran después de haber cruzado el río y siete muros que representan, siguiendo el comentario de Scartazzini-Vandelli, las virtudes teologales; aunque otros comentadores los han considerado símbolo de las siete artes liberales de la época – *trivium* y *quadrivium* –, lo que a su vez se contrapondrá al viaje que están a punto de realizar los dos poetas a través de los siete pecados capitales. El muro de la ciudad de Dite representaría a su vez el extravío –ya no por seguir el instinto, sino por obra u omisión– del alma, y después de entrar se encontrarán frente a un campo “lleno de dolor” donde hay llamas de fuego por doquier:

com'io fui dentro, l'occhio intorno invio;
e veggio ad ogne man grande campagna
piena di duolo e di tormento rio.
Sí come ad Arli, ove Rodano stagna,
sí come a Pola, presso del Carnaro,
ch'Italia chiude e suoi termini bagna,
fanno i sepulcri tutt'il loco varo,
cosí facevan quivi d'ogni parte,
salvo che 'l modo v'era piú amaro;
ché tra gli avelli fiamme erano sparte,
per le quali eran sí del tutto accesi
che ferro piú non chiede verun arte. (Inf. IX, 109-120)

Enloqueciendo per il foco e per il loco

El verboide se justifica si se considera una coincidencia más entre ambos cantos, que se refiere a la aparición y descripciones de los grandes sabios de la antigüedad en el canto IV, y a las gorgónas y las furias en el IX canto:

“O tu ch'onori sciènzia ed arte,
questi chi son c'hanno cotanta onranza,
che dal modo delli altri li diparte?”
E quelli a me: “L'onrata nominanza
che di lor suona su nella tua vita,
grazia acquista nel ciel che sí li avanza”.
Intanto voce fu per me udita:
“Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita”.
Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianza avean né trista né lieta.
Lo buon maestro cominciò a dire:
“Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sí come sire.
Quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vène;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.
Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene.” (Inf. IV, 73-93)

...dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
che membra femmine avieno e atto,
e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avean per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.
E quei, che ben conobbe le meschine
della regina dell'eterno pianto,
“Guarda” mi disse “le feroci Erine.
Quest'è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
Tesifone è nel mezzo”; e tacque a tanto.
Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battfensi a palme, e gridavan sí alto,
ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto.
“Vegna Medusa: sí 'l farem di smalto”
dicevan tutte riguardando in giuso:
“mal non vengiammo in Teseo l'assalto.”

“Volgiti in dietro e tien lo viso chiuso;
ché se il Gorgòn si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe del tornar mai suso.” (Inf. IX, 37-57)

Demasiada curiosidad —con un toque de desvarío— me llevó a notar que las hipotiposis contenidas en los fragmentos citados ocupan exactamente veinte versos respectivamente; por otra parte, notamos que existen más coincidencias en cuanto a la disposición numérica de algunos versos ya mencionados, que omitiré, por no ahondar demasiado en estas enloquecedoras analogías.

Extramuros

La concepción de la pena que Dante plantea en las dos zonas vistas, quedaría un tanto fuera de la regla aristotélica, lo que cabría como evidente aportación del autor o adecuación al interior del texto. El canto IV concluye con la reseña de las personas que se encuentran en el *Nobile castello*, y el canto IX con la descripción del pasar de ambos poetas a través de los sepulcros en llamas. Parafraseando a Dante, aquellos que se encuentran en el Limbo no cayeron en pecado, sino que no alcanzaron la iluminación del cristianismo. Las almas del cementerio de los heréticos, están allí por negar con voluntad la existencia de Dios y la inmortalidad del alma, cayendo en herejía y siendo condenados a estar dentro de sepulcros abiertos que arden en llamas, de donde provienen sus lamentos. En contraposición, aquellos que se encuentran en el Limbo vivirán en eterna nostalgia aún después del juicio final, cuando todos recuperen su corporeidad; los heréticos, por su parte, aún no ven completado su castigo, ya que no sólo recuperarán el cuerpo como el resto de los pecadores del Infierno, también sus tumbas se cerrarán para que ardan en la oscuridad. En ambos casos la pena va más allá del “sufrimiento”: por un lado la nostalgia de las almas que no alcanzaron a ser iluminadas aumentará al saber que todos los justos habrán resucitado para adorar a Dios; por el lado de los heréticos el cuerpo sufrirá el fuego eterno y el alma la oscuridad, si podemos decirlo de esa manera. Finalmente y para afianzar lo dicho anteriormente, sería útil una vez más la referencia bíblica en cuanto a la idea cristiana sobre el Limbo de los justos, y un lugar similar para pecadores, sin que sea propiamente el infierno, siempre con la reserva de la versión a la que Dante accedía:

Acontenció que murió el mendigo llamado Lázaro y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham; y murió el rico y fue sepultado. Y en el Hades alzó sus ojos estando en tormentos, y vio de lejos a Abraham y Lázaro en su seno. Entonces él dando voces, dijo: Padre Abraham, ten misericordia de mí, y envía a Lázaro para que moje la punta de su dedo en agua, y refresque mi lengua; porque estoy atormentado en esta llama. (Lucas, 16:22)

Es de notar que el castigo padecido por el rico y el de los heréticos son similares, así como el parecido entre el Seno de Abraham, y el Limbo lugar del cual las almas fueron liberadas por Jesucristo después de la crucifixión y antes de ascender a los cielos. Teológicamente existía por un lado el Limbo para las almas sin el sacramento del bautismo, y por otro el Seno de Abraham para los justos pre-cristianos, como dos zonas límbicas diferenciadas. Dante unifica ambos lugares en su Limbo y lo coloca justo antes de los pecados “menores”, por decirlo así, los que corresponden al defecto de virtud involuntario —incontinencia, instinto—, mientras que los sepulcros ardientes preceden los pecados de mal uso de la voluntad y del intelecto.

El objetivo del presente estudio ha sido hacer notar algunos de los aspectos y coincidencias y oposiciones en ambos cantos, su descolocación de zonas infernales precisas en cuanto a los pecados, y por lo mismo su posición privilegiada como introducciones, cada uno en gradación distinta. Estas coincidencias podrían ser una parte del *ad infinitum* que la *Divina commedia* ha demostrado poseer a lo largo del tiempo, en parte gracias al curioso, apasionado y un tanto delirante interés de nuestra mente.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante, *Divina commedia*, con il commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. Milano, Hoepli, 1987.
- ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, trad. y comentario de Ángel Chiclada. Madrid, Austral, 1979.

La maravilla al servicio del linaje: el *Orlando furioso* y la casa de Este

Ana María MORALES
Universidad nacional Autónoma de México

Al final del canto segundo del *Orlando furioso*, Bradamante, hermana de Rinaldo de Chiaramonte y amada del muy noble Ruggiero, combate y cae al vacío, víctima de Pinabelo de Maguncia. El poema hace una pausa que obra el efecto suficiente para que el lector dé por muerta a la guerrera, pero al inicio del tercer canto, verificamos que la bella Bradamante no sólo ha ido a parar milagrosamente a una extraña gruta en la cual yace Merlín, confinado en la prisión que la Dama del Lago ha creado para alejarlo del mundo mortal, sino que constatamos de inmediato que la dama ha sido elegida para conocer su destino, para conocer el destino de sus descendientes, para conocer la gloria que aguarda a dinastía de la que será la raíz. El texto de Ariosto ha colocado con esta maniobra en el centro de su encomio a la Casa de Este a Bradamante y Merlín, a un mago bretón y una guerrera carolingia, que, con su breve encuentro de materias y sentidos, afianzarán la gloria y fama de la familia del mecenas del poeta y abrirán la puerta para uno de los episodios de maravilla más inteligiblemente políticos del poema.

Lo maravilloso, entendido como ese discurso cuya sintaxis consiste en la creación lógica de mundos autónomos en los que imperan leyes de naturaleza diferentes de las que en la recreación estética del texto se consideran normales, ha sido un recurso con el que obras de todas épocas y lugares han dado cuenta de sucesos reales pero extraordinarios, de motivos políticos y sociales, de necesidades reales —en ambos sentidos, el regio y el de existente— y aspiraciones gloriosas.¹

Ahora bien, uno de los lugares comunes con los cuales suele ser saludado lo maravilloso es la consideración de que, cuando de maravillas se trata, el texto que las incorpora es uno que pretende el alejamiento de la realidad y el devenir de las sociedades que lo crearon. Consideraciones como literatura de fantasía o evasión aparecen

¹ A lo largo de este trabajo uso libremente los presupuestos que acerca de lo maravilloso he expresado en los distintos trabajos que menciono en la bibliografía.

una y otra vez caracterizando a lo maravilloso como un recurso que no sólo aleja al texto de lecturas ligadas con la vida cotidiana, sino que lo ubica casi fuera de cualquier propósito aplicable a sucesos tan consistentes como pueden ser los políticos.

¿Qué hay de verdad en esto? ¿No se adivina en estas opiniones el obvio olvido de que lo maravilloso es más que cuentos de hadas? (y que los propios cuentos de hadas son capaces de ilustrar mundos más que reales, realistas). ¿No es soslayar que, pese a la función elusiva de lo maravilloso, su primera función fue hacer inteligible el mundo y por ende justificarlo con historias? ¿Por qué asumir entonces que las personas sólo desean justificar el misterio de los bosques poblados de voces extrañas o la muerte temprana de niños en las cunas (si de hadas se trata) o la creencia en un Más Allá que ayude a sofocar el temor de que todo termina cuando exhalamos por última vez (si se trata de pensar en fantasmas)?

Le Goff, posiblemente el crítico más influyente para las consideraciones sobre lo maravilloso medieval, apuntó que éste se extiende sobre todo en dos sectores: lo maravilloso político y lo maravilloso cotidiano;² atendiendo al primero, determina que lo maravilloso se usa para generar orígenes prestigiosos para las dinastías y familias importantes del Medioevo mediante la invención de un ancestro mítico.³ Además de aceptar que es verdad esta aseveración, debe señalarse, empero, que aún en ese restringido ámbito de lo político, lo maravilloso desempeña varios papeles más; no se trata tan sólo del ancestro prestigioso tantas veces citado en los orígenes de las dinastías venidas del cielo, sino también de cómo los personajes se convierten en héroes gracias a la maravilla: de cómo lo maravilloso contribuye a fomentar la certeza de que empresas como la cruzada, la reconquista o la pretensión a un trono descansan en intereses legítimos. Son numerosos y pueden citarse uno a uno ejemplos de cómo lo maravilloso funciona políticamente cuando se incorpora a la narración la autoridad de Dios para justificar, mediante los objetos, los sucesos, los seres maravillosos, el triunfo de aquellos que tratan de recuperar su sepulcro o expandir la verdadera fe: ángeles emisarios y ejércitos fantasma solucionan con su sola presencia cualquier posibilidad de fisura de la confianza en lo recto de la empresa; lanzas

² "Le merveilleux dans l'Occident médiéval", en su libro *L'Immaginaire médiéval. Essais*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26 y 34.

y copas harán verdadera la bondad de las acciones,⁴ espadas, relicarios y dragones vencidos marcarán a los elegidos como héroes.⁵ Sin que importe el bando, la maravilla está al servicio de los intereses políticos, en cada bando de cada guerra se pelea con *mirabilia*; el ejemplo de la Guerra de los Cien Años es significativo ya que presenta por un lado a Inglaterra que demanda el trono del país vecino apoyando su monarca sus pretensiones en una profecía merlinesca y otorgando como argumento la legitimación de seguir las huellas de un personaje literario como el sobrino de Arturo, Gauvain;⁶ y por el otro a Francia, que reafirma los derechos de su rey al asumir abiertamente que su poder emana de Dios cuando la decisión de éste se ve manifestada por la presencia de Juana de Arco.⁷ Sea milagroso o feérico, lo maravilloso se muestra siempre dispuesto a desempeñar un papel en las justas políticas.

La maravilla está íntimamente ligada a las legitimaciones de actos y personajes: la Tierra y los Cielos mismos se estremecen cuando llega a la tierra un personaje tan excepcional como Alejandro Magno o cuando va a iniciar una cruzada; un cometa anuncia la muerte de Aurelio Ambrosio —y abre la puerta para el advenimiento del Arturo—; el sol se detiene cuando es necesario ayudar a Carlomagno a vengar a Roldán; otro cometa anuncia la toma de Antioquía

⁴ Como mero ejemplo podemos citar a Raymond d'Aguiliers que en su *Historia Francorum qui ceperunt Iherusalem* relata que cuando los cruzados estaban atrapados en Antioquía Dios envió sueños al monje Pedro Bartolomé que encontró la lanza de Longinos y al hacer los cruzados la gran carga de caballería contra los turcos, se vieron respaldados por un ejército de color blanco que se decía estaba comandado por el propio san Jorge.

⁵ También uno entre otros, Roland, en la *Chanson de Roland*, carga en el pomo de su espada toda una serie de reliquias cristianas para dar constancia de su estatus de campeón de la cristiandad y digno receptor de ángeles que lo conducirán ante Dios y Tideo, en el *Libro de Tebas*, enfrenta y mata monstruos demostrando así que se trata del elegido para hacer caer la ciudad.

⁶ Eduardo III reclamó el trono de Francia a la muerte de Carlos IV arguyendo derechos hereditarios por vía materna: se madre había sido hija de Felipe "el hermoso" y hermana de los tres últimos reyes de Francia, los últimos tres Capetos directos. Reviviendo a Roland, a Tristán, sobre todo a Gauvain, y reivindicando la línea matriarcal, que el discurso épico favorecía, en la que se sustentaban sus reclamaciones, Eduardo reclamó el trono que ocupaba el primero de los Valois alegando, además de su derecho de sangre, las profecías de Merlín.

⁷ Las hazañas de la "Doncella de Orleans" fueron interpretadas como señales de que Dios, por mediación de Juana, estaba de parte de los franceses y la manera en que la joven consiguió coronar a Carlos VII fue vista como un milagro, neta propaganda anti-inglesa; por otra parte, se sabe que su presencia elevaba la moral de las tropas.

y una lluvia bienhechora cobija a los cruzados del abrasador sol, tal como lo había hecho con Alejandro camino a Siwa; rocas que caen del cielo demuestran que el azote de Dios está cerca; animales de varias cabezas nacen o hablan los que sólo tienen una cuando hay que prevenir a los hombres de la llegada del prodigio. Todas señales de la correspondencia entre las acciones de los hombres y el sistema que mudo, regula el funcionamiento del mundo, todas señas de que lo maravilloso deviene presagio e insta a los hombres a tratar de comprender los designios de una potestad mayor.⁸ Es una época en que, el mundo sensible parece funcionar como una máscara para disimular que detrás de ella pasan las cosas en verdad importantes.⁹ Lo maravilloso, sea cristiano o no, genera la noción de que el mundo debe regresar al orden ante la dispersión de lo canónico y justifica las razones que estimulan a los hombres a continuar por la senda adecuada. Lo maravilloso presta a los héroes la confianza de estar en buen camino con el mero hecho de mostrar a los ojos de todos lo que puede la fe y ayuda a los pueblos a consolarse de sus pérdidas ante la evidencia de que Dios los ve y reconoce sus acciones como correctas.

Lo maravilloso político no es exclusivo de la Edad Media, y ésta podría ser una crítica al postulado de Le Goff, pues bastaría mencionar, tan sólo por dar un ejemplo, la *Eneida* y cuanto de *mirabilia* el texto posee, y constatar como con él Virgilio entrega a Octavio Augusto el nexo que le permite a la familia Julia vincularse por derecho hereditario con el cetro de Roma, con su fundación y sus dioses, el instrumento de maravilla que legitimará su gobierno.¹⁰ Justamente en este mismo lugar sienta sus raíces el *Orlando furioso* y lo hace desde la triple tradición de la materias narrativas medievales y en la relación de Ruggiero y Bradamante, paladines de la materia de Francia, que refrendan su papel de estabilizadores del mundo, de responsables del bienestar y gloria de Ferrara con la intermediación de un personaje de la materia bretona, Merlín, y mediante un

⁸ Como señaló Paul Rousset, para el texto medieval, una estrella no es un astro silencioso en un cielo muerto; es una voz que da al hombre saludos y advertencias. Cf. "Le sens du merveilleux à l'époque féodale", *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie* (Bruselas), 62.1-2, 1956, p. 29.

⁹ Cf. Marc Bloch, *La société féodale. I. La formation des liens de dépendance*, p. 133.

¹⁰ El pasaje en que se hace más evidente la legitimación del gobierno de Augusto es el del descenso de Eneas al Hades (libro VI), cuando el héroe troyano conocerá el destino que está reservado para sus descendientes y los verá futuros gobernantes del imperio.

recurso de visión y oráculo que, a pesar de su universalidad, está ligado recurrentemente a la materia clásica o antigua.¹¹ Ahora, es cierto que lo maravilloso es, y ha sido desde siempre, una de las herramientas con que las casas nobles han perseguido el engrandecimiento de su linaje mediante el ancestro señalado. Sea persiguiendo los orígenes que se remontan hasta un ser divino o mágico o en visiones que se esfuerzan por dar cuenta de la privilegiada relación con las fuerzas que controlan al mundo, héroes, reyes, caballeros han sustentado con maravillas lo legítimo de su derecho a gobernar. De Gilgamesh a Hakon Hakonasson o Ricardo Corazón de León, de Eneas a Eduardo III de Inglaterra, las dinastías han basado mucho de su derecho a regir en la maravilla y han encontrado en lo maravilloso los argumentos que demostraban que sin su presencia el mundo era menos hermoso, menos brillante, menos heroico.

¿Cómo entonces extrañarnos de que la poderosa Casa de Este, en un momento en que se ha convertido en una dinastía soberana de Ferrara y Módena, de Reggio, familia de vicarios papales y enemigos y parientes de más de un Papa y más de un rey, necesite buscar en los orígenes de su familia la liga con la sobrenaturalidad que es el pasaje no a una legitimación innecesaria, sino a un derecho amenazado? ¿Cómo no esperar que se busque en las trazas de la maravilla y de los ancestros la justificación de una política agresiva y contestataria que exija sus derechos sobre sus feudos codiciados? Nada más normal que para ello solicite a sus escritores la construcción de su historia mítica,¹² proceso que necesariamente incluye invocar la maravilla y la *Traslatio imperii*.

¹¹ El origen de la denominación "Materias narrativas medievales" puede verse al inicio de *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel, donde se afirma: "Ne sont que iij matieres a nul home antandant: / De France et de Bretagne et de Rome la Grant; / Et de ces iij matieres n'i a nule samblant. / Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant; / Cil de Rome sont sage et de san apparant; / Cil de France son voir chacun jor apparant;" (vv. 6-11). Estos versos, que en opinión de algunos son un mero recuento de los repertorios narrativos de los escritores pueden ser vistos también como tres formas distintas de entender el hecho narrativo. Sobre el particular y la manera en que se encuentran reflejadas las tres materias en el *Orlando furioso*, véanse mis trabajos "Entre la Historia y la ficción. Las materias narrativas medievales" y "El *Orlando furioso* y lo maravilloso".

¹² La corte para la que escribió Ariosto fue la de Alfonso de Este (1486-1534), que estuvo casado con Lucrecia Borgia, y era una de las brillantes de Europa y un auténtico centro cultural. El duque, junto con su hermana Beatriz, casada con Ludovico Sforza, duque de Milán, y su hermano el cardenal Hipólito, a quien está dedicado el *Orlando furioso*, fueron, como su padre y abuelo, grandes mecenas que no vacilaron en aunar a sus ligas y tratados políticos los recursos de las obras de arte, lo mismo las pictóricas que las literarias.

En buena medida el Renacimiento italiano, como también lo había hecho el Renacimiento humanista del siglo XII, descansó sobre la idea de la *Translatio imperii*, e Italia, como antes Francia o Normandía se autoproclamó poseedora de papel de continuadora de la gloria y poder romanos y guardiana de la cultura; pero también —la Edad Media no había pasado en vano— de la caballería. Esta actitud de nueva estafeta de la cultura y la caballería, es una de las que definen el Renacimiento italiano. Y los Este fueron uno de los vórtices principales de este movimiento.

Años antes de que Ariosto escribiera su *Orlando furioso*, Hércules de Este —padre de Alfonso e Hipólito, mecenas de Ariosto y padrino del *Furioso*— había solicitado a Matteo Maria Boiardo ser el Virgilio de los Este, y el poeta había respondido con los *Carmina de laudibus Estensium* y con una de sus *Pastoralia*; pero Hércules no estaba satisfecho, quería un poema épico, un poema fundacional en el que su estirpe quedara grabada gloriosamente y donde sus descendientes pudieran oír el eco de su destino. Para satisfacer este deseo, en el *Orlando innamorato* Boiardo regresa, como lo hiciera Virgilio, a Troya, y encuentra al héroe perfecto, Héctor, defensor de Roma y gran señor de la *Ilíada*, como ideal ancestro de su señor; y hace a su hijo Astyanax progenitor de una línea de héroes que desembocará en Ruggiero, el caballero medio africano que se convierte en cristiano por amor a Bradamante y que recibe de Carlomagno su feudo; y que basa su derecho y el de la familia de Este a regir sus tierras en el prestigio del emperador de la barba florida.¹³ Como antes los Plantagenet o los Capetos,¹⁴ como lo intentaran las distintas dinastías europeas, los Este comprendieron que el camino al poder tenía que recorrer una ruta que despegaba de Troya, pero seguía por los reinados de Arturo y Carlomagno. Pero los autores de la épica culta de Este no pensarán ya en un Carlomagno francés, se solazaran con el restaurador de las glorias imperiales romanas, y le quitarán al conde Roland su traza de franco para hacerlo ciudadano italiano, y éste

¹³ Este movimiento encomiástico no sólo se hizo por la vía de los *Orlandos*: Niccolò da Verona, que escribía para Niccolò I, marqués de Ferrara, compuso su *Prise de Pampelune* (Toma de Pamplona) con el propósito de vincular las gestas romanas con los hechos de los italianos; la *Guerra d'Attila* de Niccolò da Casola también proclamaba las glorias de la familia de Este al ser sus antecesores quienes habían enfrentado al "azote de Dios". Años más tarde Torcuato Tasso, patrocinado por Marfisa de Este, también dejaría su contribución a la gloria familiar.

¹⁴ Como los Capeto invocaban a Carlomagno como su origen, los Plantagenet trajeron en su auxilio a Arturo de Britania. Robert Wace, en *Le Roman de Brut*, teje para los normandos no sólo su vínculo entre el rey Arturo y los descendientes de Henri Plantagenet y Aliénor de Aquitania, sino construye un nexo más antiguo que liga a estos gobernantes con Brut, un nieto de Eneas que habría sido el colonizador de Britania.

y aquél lo serán a la manera artúrica, con las cortesés maneras que la caballería artúrica, descendiente de otro troyano, de otro romano, había no sólo popularizado sino impuesto.

Para hallar al antecesor que sirviera lo mismo de nexo con el prestigioso pasado troyano y con los carolingios, campeones de la cristiandad,¹⁵ Boiardo buscó y encontró en los *Reali di Francia*, donde Andrea de Barbarino lo había mencionado, a Riccieri di Risa, ciudad de Reggio Calabria y feudo de los Este, caballero y vasallo de Carlomagno; la liga estaba lista y Boiardo, tras transformar a ese caballero en Ruggiero, pudo presentar a su mecenas el producto terminado de una línea ancestral que iba del puro y hermoso Ruggiero, hijo de un caballero cristiano y una dama sarracena, casi príncipe de África, hasta Astyanax, el hijo de Héctor. Así, en el *Innamorato*, Ruggiero oye del mago Atlante la profecía de su estirpe y los Este escuchan sus glorias y el canto encomiástico que los persuade de su derecho a combatir Papas, gobernar sus tierras y hacer tratados con reyes y emperadores.

Como se ve, es muy difícil hablar de *Traslatio imperii* sin mencionar lo maravilloso y las materias narrativas. Desde el punto de vista de la Materia de Francia, las hazañas de Ruggiero y Bradamante se colocan en el mismo paradigma de las hazañas carolingias y su cruzada contra el Islam y, desde el de la Materia de Roma, los hacen descendientes directos de las glorias troyanas; sólo faltaba completar el espectro con una legitimación proveniente de la Materia de Bretaña para que los enamorados y sus descendientes ferrarenses se vieran bendecidos desde todos los puntos de la transmisión del derecho a gobernar. Es así que Ariosto, en las huellas de la profecía a la vez romana y carolingia de Boiardo, crea la liga para afiliar la historia de los Este con las tres materias y conduce a la bella Bradamante a presentarse cómo se completa la genealogía, que había comenzado Boiardo, en el mausoleo del profeta de la corte artúrica, Merlín.

El asunto no era ni nuevo ni extraño, para principios del siglo XVI el mago bretón era una figura familiar en la literatura política de muchos reinos, y sus profecías eran texto común y dúctil que prestaba servicios a distintas casas nobles. En Italia, donde era costumbre nacionalizar las materias —recuérdese a Carlomagno siendo romano, no franco—, los asuntos artúricos, lugares, personajes, temas se había convertido o estaban en proceso de ser materia local. De la misma manera en que Arturo se había mudado al Etna, Merlín, en

¹⁵ La descendencia de los Este del troyano Héctor ya había sido trazada por el tío de Boiardo, Tito Vespasiano Strozzi.

las nuevas historias italianas, era el constructor de monumentos tan importantes como la Arena de Verona.¹⁶ Sin embargo, además de, las historias orales y alejadas de los textos canónicos, entre los materiales conocidos de los que pudo tomar inspiración Ariosto para su Merlín, son las *Prophecies de Merlin* (independientes o parte de las del *Tristan en prosa*) las que más importancia tienen para la manera en que el profeta aparecerá en el *Orlando furioso*.

Como sabemos, tras el éxito de la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, *Les Prophéties de Merlin* se difundieron por todas las cortes de Europa y crearon su propia tradición, y es de acuerdo con ésta que el personaje fue adaptado a las leyendas italianas.¹⁷ Por lo que toca a la épica culta de Este, debe recordarse que Matteo Maria Boiardo ya había hecho mención de él en su obra. Empero, hay quien considera que cuando el mago bretón aparece en el *Orlando furioso*, profeta y actor central de la labor encomiástica del poema, es un suceso inesperado: “para el lector contemporáneo [y] para los coetáneos del poeta, la inclusión de Merlín en el *Orlando furioso* provocó gran sorpresa no carente de motivos”.¹⁸ Posiblemente, en apoyo a este argumento, podría mencionarse que se trata de un personaje ajeno a la materia de Francia; sin embargo, hay que recordar que los poemas de la épica culta de Este hacen la fusión de la de Bretaña y la de Francia y que a la carrera de los Este por legitimar su estirpe sólo le faltaba la bendición de la materia bretona.

En efecto, Merlín aparece directamente ante un personaje carolingio, pero lo hace mediante una presentación de la dinastía entera, a la manera de la materia de Roma. Con su discurso, se conectan las distintas materias y se vuelven un tejido homogéneo en el que

¹⁶ Cf. Edmund Garrett Gadner, *The Arthurian legend in Italian literature*.

¹⁷ Por lo que toca a los textos específicos a los que Ariosto pudiera tener acceso, hay que recordar que en la propia biblioteca de la familia de Este se conservaban varios libros sobre Merlín, mismos que los señores de Este ponían a disposición de sus cortesanos. Ariosto pudo, pues, además de la *Vita di Merlino* veneciana —siempre mencionada como fuente directa de Ariosto—, consultar historias francesas que hablaran de Merlín, lo mismo las versiones anteriores a Robert de Boron, la prosa francesa, el *Merlin en prose* de la post-Vulgata y versiones independientes de las profecías. Para el tema de las fuentes artúricas en Italia, pueden consultarse los trabajos clásicos, citados en bibliografía, de Daniella Delcorno Branca, Edmund G. Gadner y Antonio Viscardi; además, puede verse, para un estudio detallado de las versiones a las que pudo tener acceso Ariosto, la tesis de Paloma Galán Redondo, *El mago Merlín desde la tradición románica hasta el “Orlando furioso” (presencia y análisis crítico)*.

¹⁸ Paloma Galán Redondo, *op. cit.*, p. 127.

las connotaciones y el objetivo de las hazañas rebasa la procedencia de los personajes. Paladines, héroes, monstruos, magos, traidores y maravillas son parte del complejo discurso central del poema, son los elementos por los cuales el desenlace, ligado a la legitimación, se entreteteje, por obra de la presencia de Carlomagno, del mago bretón, de la ascendencia de Ruggiero y de la visión de Bradamante en un solo eco de múltiples registros que demuestran cómo la maravilla de haber asistido al espectáculo del muerto mago que profetiza para los mejores caballeros, en su impresionante tumba y con las huellas de una historia que a la vez es clásica y bretona, los personajes carolingio Bradamante, e italiano Melisa, actualizan y reeditan las palabras proféticas que parecen surgir de la suma de las tradiciones caballerescas para construir un discurso que no por actual deja de ser eterno. En ese pasaje, que para algunos es el más aburrido del *Orlando* y que es determinante para entender el poema, Bradamante constata que, por larga que sea la búsqueda del amado, ella es una elegida y que junto con su Ruggiero están en el centro de una historia que desborda al propio poema y se enlaza con la vida y la historia de los que oyen sus peripecias.

Así, cuando se dice que en el *Furioso* la aparición de mago era “insospechada, pues después de haber presenciado el lector las artimañas renacentistas y nigrománticas de Atlante por resguardar a Ruggiero y preservarlo egoístamente de todo mal, de pronto iría a toparse con una fiel reproducción del mago según la tradición medieval”,¹⁹ me parece que se están soslayando los motivos de la fusión de materias y lo importante que era que la dinastía estense fuera parte de la moda europea de las legitimaciones que usaban de vía a Merlín para asentar su prestigio. Se deja de lado también que este proceso para completar la *Traslatio imperii* estaba incompleto sin la materia de Bretaña, se olvida que Merlín profetiza y sella el destino de los grandes caballeros y las grandes casas. Lo mismo en Inglaterra que en Navarra, igual en Francia que en Italia. Así, Merlín presta ya legitimación con su misteriosa aparición, desde su residencia ultramundana, y con su oráculo sella el destino favorable de Bradamante y Ruggiero; pone, pues, la maravilla bretona al servicio de la casa de Este.

Este momento de fusión de materias se verifica cuando Bradamante, que engañada por el traidor Pinabelo de Maguncia, al final del segundo canto, despierta y se encuentra en una gruta a la que

¹⁹ *Idem*.

parece haber caído por casualidad. Ahí, todavía aturdida por la caída, la guerrera carolingia abandona la casualidad y avanza hacia su destino cuando ve una puerta en la piedra que la conduce de la tosca gruta de piedra a una “seconda assai piú larga cava” (III, 6).²⁰ Ariosto la describe con detalle:

La stanza, quadra e spaziosa, pare
una devota e venerabil chiesa,
che su colonne alabastrine e rare
con bella architettura era sospesa.
Surgea nel mezzo un ben locato altare,
ch'avea dinanzi una lampada accesa;
e quella di splendente e chiaro foco
rendea gran lume all'uno e all'altro loco. (III, 7)

La atención con el detalle (mencionar no sólo la cuadrada y espaciosa habitación, sino también que se asemeja a una iglesia, llena de columnas alabastrinas, de oro y con un altar central que tiene una lámpara que esplendente iluminaba toda la estancia) denota de inmediato que nos hallamos en medio de un episodio maravilloso, ya que este recurso encuentra una vía de entrada privilegiada en la descripción.²¹ Recuérdese que no se describe lo que se considera normal.

Cuando ya la dama se encuentra maravillada y reconoce la excepcionalidad del lugar en el que está (de hecho lo considera un “loco sacro e pio” [III, 8]), y obra en consecuencia: se pone a rezar

²⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*. Edición bilingüe de Cesare Segre y Ma. de las Nieves Muñiz. 2 ts. Cito siempre por esta edición y consigno en el cuerpo del trabajo el número de canto y la octava mediante la convención de poner un número romano y una cifra arábiga respectivamente.

²¹ Ya Edmond Faral señaló que estas descripciones, hechas con el propósito de excitar la admiración y encantar la imaginación, fueron el camino por el que lo maravilloso se abrió paso: “le merveilleux est installé au milieu de leurs [de los romans] descriptions”. “Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du xie siècle.” *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, p. 308. Por otra parte, la posterior y detallada descripción de la tumba del mago: “Era quella arca d'una pietra dura, / lucida e tersa, e come fiamma rossa; / tal ch'alla stanza, ben che di sol priva, / dava splendore il lume che n'usciva. / O che natura sia d'alcuni marmi / che muovin l'ombre a guisa di facelle, / o forza pur di suffumigi e carmi / e segni impressi all'osservate stelle / (come più questo verisimil parmi), / discopria lo splendor piú cose belle / e di scultura e di color, ch'intorno / il venerabil luogo aveano adorno.” (III, 14-15). Que haya sido considerada por algunos una huella de la pertenencia de Ariosto a las cortes estenses (cf. P. Gracia Redondo, *op. cit.*, p. 131), para mí es la prueba de que el pasaje todo es la suma de materias, y de cómo, de la misma manera en que los personajes artúricos y carolingios se habían unido, el suceso, de inspiración clásica, se narra desde la perspectiva de la materia antigua, llena de descripciones lujosas.

a Dios, dando con esta actitud testimonio de que el lugar no entra en sus expectativas, una nueva maravilla se avecina. Una mujer salida de la penumbra develará el misterio del recinto en que se halla Bradamante:

E disse: —O generosa Bradamante,
non giunta qui senza voler divino,
di te piú giorni m'ha predetto inante
il profetico spirito di Merlino,
che visitar le sue reliquie sante
dovevi per insolito cammino:
e qui son stata acciò ch'io ti riveli
quel c'han di te già statuito i cieli.

Questa è l'antiqua e memorabil grotta
ch'edificò Merlino, il savio mago
che forse ricordare odi talotta,
dove ingannollo la Donna del Lago.
Il sepolcro è qui giú, dove corrotta
giace la carne sua; dove egli, vago
di sodisfare a lei, che glil suase,
vivo corcosi, e morto ci rimase. (III, 9-10)

Así, llamada por su nombre, el sello de la omnisciencia del Otro Mundo, Bradamante, y con ella todo el público que estuviera familiarizado con el papel de oráculo de caballeros y dinastías que desempeñaba el mago, se entera que no sólo se halla ante la tumba de Merlín, sino que está por presenciar una maravilla encomiástica y política que involucra a todo tipo de poderes superiores y la decisión de una autoridad incuestionable. La voz que oír la guerrera puede ser la del mago, pero Bradamante ha llegado a ese lugar por designio divino. Atendiendo a este último detalle podemos ver cómo se ha completado el circuito de maravilla que proclama en la voz del vidente Merlín un destino del que es responsable una potestad aún mayor (“non giunta qui senza voler divino” [III, 9]). Misma potestad que se hace presente con más fuerza aún en el final de esa octava donde la aún anónima Melisa, denuncia que está ahí para “ti riveli / quel c'han di te già statuito i cieli”, para revelar lo que el Cielo le depara. La estrofa, llena de reminiscencias clásicas,²² prepara el anuncio mientras la doncella guerrera sigue llenándose de asombro.

²² No sólo se puede observar una fuerte influencia de la *Eneida* (y algunos especialistas leen también a Dante en estos versos), sino que vemos la entrada de Melisa descalza, desceñida y despeinada completándose así el cuadro de sibila, de sacerdotisa de antiguos oráculos o viejos dioses.

Así, mientras la misteriosa dama conduce a Bradamante, le explica, con ese regodeo en las historias sabidas que tienen todos los poemas encomiásticos, el significado del lugar a donde ha llegado y las razones de la presencia y el aspecto de Merlín: el mago, condenado a prisión eterna por la Dama del Lago, espera, como esas ambiguas hadas-serpientes del *Paraíso de la reina Sibila*, a que llegue el día del juicio:

Col corpo morto il vivo spirito alberga,
 sin ch'oda il suon de l'angelica tromba
 che dal ciel lo bandisca o che ve l'erga,
 secondo che sarà corvo o colomba.
 Vive la voce; e come chiara emerge,
 udir potrai da la marmorea tomba,
 che le passate e le future cose
 a chi gli domandò, sempre rispose. (III, 11)

Sin embargo, a pesar de su estado (el cuerpo muerto que alberga el espíritu vivo), la voz del mago aún puede oírse y del mármol del sepulcro surge el oráculo que parece necesitar, con un sabor aún más clásico, de un intérprete que, como las sibilas, pueda dar sentido a su profecía:

Piú giorni son ch'in questo cimiterio
 venni di remotissimo paese,
 perché circa il mio studio alto misterio
 mi facesse Merlin meglio palese:
 e perché ebbi vederti desiderio,
 poi ci son stata oltre il disegno un mese;
 che Merlin, che 'l ver sempre mi predisse,
 termine al venir tuo questo di fisse. (III, 12)

Vemos pues a Melisa que, como peregrino, ha llegado a ese lugar para recibir instrucción mágica y aprender el arte de ver los destinos, pero, al parecer también está lo suficientemente interesada en Bradamante como para aguardar su llegada y tomar el papel de intermediaria entre el mago y la doncella. Es, finalmente, el momento en que Bradamante se sabrá elegida para una empresa sobresaliente escrita por la predicción de su llegada:

Stassi d'Amon la sbigottita figlia
 tacita e fissa al ragionar di questa;
 et ha sí pieno il cor di meraviglia,
 che non sa s'ella dorme o s'ella è desta:
 e con rimesse e vergognose ciglia

(come quella che tutta era modesta)
 rispose: —Di che merito son io,
 ch'antiveggian profeti il venir mio?—

E lieta de l'insolita avventura,
 dietro alla maga subito fu mossa,
 che la condusse a quella sepoltura
 che chiudeva di Merlin l'anima e l'ossa. (III, 13-14)

Ha bastado la mención de ser esperada para que la admiración haga presa de Bradamante: ella, si no todos los que leen este pasaje, sabe que el anuncio de su llegada señala la entrada no sólo a las maravillas, sino al destino glorioso. La doncella se pregunta sus méritos para ser parte de una profecía porque en el mismo momento en que la oye sabe que el destino se está tejiendo. La que parece una convencional duda acerca de si sueña o está despierta es casi un tópico que se revela tradicional para los héroes y que los señala, una vez más, como dignos de atención para los dioses.²³ Es por ello que Bradamante se llena de alegría y se dispone a oír su destino, relato que no se hace esperar:

... [il] vivo spirito da la morta spoglia
 con chiarissima voce le favella:
 —Favorisca Fortuna ogni tua voglia,
 o casta e nobilissima donzella,
 del cui ventre uscirà il seme fecondo
 che onorar deve Italia e tutto il mondo.

L'antiquo sangue che venne da Troia,
 per li duo miglior rivi in te commisto,
 produrrà l'ornamento, il fior, la gioia
 d'ogni lignaggio ch'abbia il sol mai visto
 tra l'Indo e 'l Tago e 'l Nilo e la Danoia,
 tra quanto è 'n mezzo Antartico e Calisto.
 Ne la progenie tua con sommi onori
 saran marchesi, duci e imperatori.
 I capitani e i cavallier robusti
 quindi usciràn, che col ferro e col senno
 ricuperar tutti gli onor vetusti

²³ De hecho, los sueños en los que Dios revela el destino a los héroes señalados son comunes en la canción de gesta: podría ser suficiente citar los sueños de Carlomagno (*Chanson de Roland*, clxxxv) o del Cid (*Cantar de Mio Cid*, vv. 404-401), pero también lo son en las obras de la materia de Roma, tal como lo fueron en los textos clásicos que les dieron origen, igual en la *Eneida* (Libro V 720-740) que en el *Libro de Eneas* (vv. 2169-2221). En la materia bretona podría ser suficiente recordar el sueño que tiene Arturo antes de llegar a Francia (*Historia de los reyes de Britania*, VI, 164).

de l'arme invite alla sua Italia denno.
 Quindi terran lo scettro i signor giusti,
 che, come il savio Augusto e Numa fenno,
 sotto il benigno e buon governo loro
 ritorneran la prima età de l'oro. (III, 16-18)

Condensadas en estas palabras la salutación y la profecía del mago, Bradamante oirá como su sangre, vinculada a la troyana, dará fruto en los descendientes que llenarán de gloria a Italia y al mundo todo. Acabamos de presenciar el inicio de una Materia de Italia que recoge la tradición de las tres materias medievales y que, como ya había sucedido en Inglaterra y sucederá en España, se materializa en nuevos personajes, pero sobre todo en nuevas admoniciones y predicciones políticas. La flor, la honra y la joya serán los resultados de los nobles amores de Bradamante: marqueses, condes, duques, capitanes y soberanos, emularán a Augusto y Numa, ahora parientes, y conducirán al mundo a vivir una nueva Edad de Oro. Misma que no podría verificarse si no fuera porque, finalmente, Bradamante oirá justo lo que espera saber, la predicción de que su futuro será compartido por Ruggiero:

Acciò dunque il voler del ciel si metta
 in effetto per te, che di Ruggiero
 t'ha per moglier fin da principio eletta,
 segue animosamente il tuo sentiero;
 che cosa non sarà che s'intrometta
 da poterti turbar questo pensiero,
 sí che non mandi al primo assalto in terra
 quel rio ladron ch'ogni tuo ben ti serra-. (III, 19)

Bradamante ha oído la razón de su estancia en la cámara de las maravillas de Merlín; eran semejantes vaticinios los que habían hecho de ese sepulcro origen y festín de los caballeros y lo habían convertido en lugar de peregrinaje. Pero es entonces, cuando Merlín calla y la profecía parece llegar a su fin, que, nigromante y sibila a la vez, Melisa, entroncando con la *Eneida* y con la *Farsalia*, se convierte en guía para Bradamante por los intrincados senderos de los ancestros de los Este y actualiza la convencional predicción de Merlín hasta hacerla devenir preciso desfile genealógico:

Tacque Merlino avendo cosí detto,
 ed agio all'opre de la Maga diede,
 ch'a Bradamante dimostrar l'aspetto
 si preparava di ciascun suo erede.

Avea di spirti un gran numero eletto,
 non so se da l'Inferno o da qual sede,
 e tutti quelli in un luogo raccolti
 sotto abiti diversi e vari volti.

Merlín profeta calla y Melisa, maga, nigromante, hechicera, invoca, evoca y atrae, del infierno o de algún otro lado, a las sombras y espíritus que darán forma a los descendientes de Bradamante y Ruggiero y lo hace con un ritual digno de la mejor *Farsalia*, pero tan culto como el libro que lee:

Poi la donzella a sé richiama in chiesa,
 là dove prima avea tirato un cerchio
 che la potea capir tutta distesa,
 ed avea un palmo ancora di superchio.
 E perché da li spirti non sia offesa,
 le fa d'un gran pentacolo coperchio;
 e le dice che taccia e stia a mirarla:
 poi scioglie il libro, e coi demoni parla. (III, 20-21).

Eccovi fuor de la prima spelonca,
 che gente intorno al sacro cerchio ingrossa;
 ma, come vuole entrar, la via l'è tronca,
 come lo cinga intorno muro e fossa.
 In quella stanza, ove la bella conca
 in sé chiudea del gran profeta l'ossa,
 entravan l'ombre, poi ch'avean tre volte
 fatto d'intorno lor debite volte. (III, 20-22)

Será así, a golpe de conjuro, pentáculo, hueso y giro que Melisa haga surgir de las sombras lo mismo a hijos imaginarios que a vástagos existentes, lo mismo "il tuo nipote Uberto" (III, 25) que el duque Hugo de Este (III, 26). Albertazzo, los varios Azzo, Folco, Enrique, Rinaldo, Obizzo, Alberto, Nicola, Leonello, Bosco y Hércules (cf. III, 27-49) se suceden hasta llegar al tiempo presente, no al presente fictivo de Bradamante, sino al presente real de Ariosto que, para concluir con un elaborado halago al duque Alfonso y su hermano el cardenal Hipólito los compara con Cástor y Pólux (III, 50). Sombras que actúan hazañas gloriosas, sin fundamento histórico tal vez, pero lucientes y bellas. El encomio concluye con la mención de los cinco hijos de Alfonso:

... Vedi d'Alfonso i cinque figli cari,
 alla cui fama ostar, che di sé il mondo
 non empia, i monti non potran né i mari:
 gener del re di Francia, Ercol secondo

è l'un; quest'altro (acciò tutti gl'impari)
Ippolito è, che non con minor raggio
che 'l zio, risplenderà nel suo lignaggio;

Francesco, il terzo; Alfonsi gli altri dui
ambi son detti. Or, come io dissi prima,
s'ho da mostrarti ogni tuo ramo, il cui
valor la stirpe sua tanto sublima,
bisognerà che si rischiari e abbui
piú volte prima il ciel, ch'io te li esprima:
e sarà tempo ormai, quando ti piaccia,
ch'io dia licenza all'ombre e ch'io mi taccia-. (III, 50)

Melisa, personaje creado por Ariosto con la impronta de Virgilio,²⁴ se convierte entonces en una ramificación estense de Merlín y, por artes que mucho tienen de diabólicas aunque melifluas, hace aparecer ante los ojos de la doncella guerrera las sombras de sus descendientes, los antepasados y el presente de la familia de los Este. Estrofas que como ya dije, han sido consideradas tediosas para el lector actual, pero que seguramente fueron no sólo entretenidas sino importantes para el público para el que fueron escritas y que resultan fundamentales para entender cómo la estancia en el sepulcro de Merlín es el vaticinio de la alta suerte de la Casa de Este. El oráculo de los caballeros había cumplido su misión; Merlín, muerto y no muerto, y Melisa, nigromante, habían anunciado el advenimiento de una gloriosa dinastía. Así, Bradamante recibe en su visita a la tumba del mago confianza para encarar el futuro y una valiosa ayudante que ya no dejará de apoyarla en su búsqueda y rescate de Ruggiero.

Es cierto que la visita de Bradamante al oráculo de Merlín puede no ser un motivo original de Ariosto,²⁵ pero sí lo son los propósitos específicos del texto. Con la profecía de Merlín, el poeta de Ferrara hace encomio de la estirpe de los Este y propone una nueva forma fusionada de la maravilla, una que abarca a las tres materias narrativas medievales y que abren paso a la Materia de Italia.

²⁴ El personaje ariostesco de Melisa puede haberse basado en la homónima sacerdotisa de Ceres (Deméter) que, por negarse a revelar los prodigios que había visto durante su iniciación, es despedazada por sus vecinas y de la cual la diosa crea las abejas, mencionada por Servio en sus *Comentarios* a la *Eneida* de Virgilio. Cesare Segre y Ma. de las Nieves Muñiz consignan que este personaje aparece en las *Divinae institutiones* de Lactancio, pero es posible que la hayan confundido con otra Melisa, una hermana de Amaltea y junto con ella nodriza de Zeus, debido no sólo al nombre sino a que las dos últimas eran hijas de Melisseus, un sacerdote de la Gran Madre (Demeter), cf. p. 194, nota 15 de la citada edición de Ariosto.

²⁵ Cf. P. Gracia Redondo, *op. cit.*, p. 178.

Lo maravilloso, considerado un conjunto de manifestaciones de libre fantasía que no se preocupaban por resultar extrañas y que no podían parecer coherentes con nuestros presupuestos de realidad, manifestaciones que incluso se han intentado explicar por todos los medios disponibles como alegóricos o simbólicos, se hallan entroncadas entonces con el más directo y esperable uso que se le podía dar a semejante reporte de sucesos, el político. Ha servido, y a lo largo de todo el texto se puede verificar, pero en este mismo episodio que me ocupó es evidente, lo mismo para marcar lo excepcional de algunos personajes, como Bradamante y Ruggiero, y contribuir a su configuración heroica, que para legitimar una dinastía.

Merced la ascendencia de Ruggiero y la escena en la gruta de Merlín, a la misma ascendencia de Bradamante y sus acciones, desde el punto de vista de las tres materias (Francia, Roma y Bretaña), Ruggiero y Bradamante se han colocado en el mismo paradigma de los fundadores del imperio romano y sus restauradores; iniciada la vía en el recuerdo troyano, se hace de la pareja un escalón en el complejo camino de una *Traslatio imperii* que prepara el camino por el cual los Este pueden reclamar no sólo sus feudos en conflicto, sino un derecho ancestral y prestigioso que los coloca fundadamente en el centro del nuevo equilibrio del poder. Y esto se ha verificado cuando Bradamante sale del mausoleo de Merlín con la certeza que la maravilla brinda al héroe, con la confianza en el destino manifiesto que el mago le ha develado; la búsqueda de su amado Rugeiro es ya un camino hacia la historia contada por Melisa. Maravilla, tradición, poder, certeza en la gloria de la dinastía. La labor de encomio y el tejido de la historia familiar se completan, y están bordados de maravillas.

Bibliografía

- ARAL, Edmund, "Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XIII^e siècle," *Recherches sur les sources latines des contes et roman courtois du Moyen Age*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913, pp. 307-388.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*. Edición bilingüe de Cesare Segre y Ma. de las Nieves Muñiz. Madrid, Cátedra, 2002.
- BLOCH, Marc, *La société féodale. I. La formation des liens de dépendance*. Paris, Albin Michel, 1940.
- BODEL, Jean, *Chanson des Saisnes*, ed. Annette Brasseur. Genève, Droz, 1989.

- DELCORNO BRANCA, Daniela, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze, Olschki, 1973.
- DELCORNO BRANCA, Daniela, "L'Ariosto e la tradizione del romanzo medievale", en *Convegno internazionale Ludovico Ariosto*. Roma-Lucca-Castelnuovo-Reggio Emilia-Ferrara, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 93-102.
- DELCORNO BRANCA, Daniela, "Tradizione italiani dei testi arturiani. Note sul *Lancelot*", *Medioevo Romanzo* 17, 1992, pp. 227-234.
- DELCORNO BRANCA, Daniela, "Appunti sui romanzi di Merlino in Italia fra il trecento e il quattrocento. Fortuna quattrocentesca di Merlino", *Schede Umanistiche* 3, 1993, pp. 5-30.
- GARDNER, Edmund Garrett, *The Arthurian Legend in Italian Literature*. London-New York, Dent & Dutton, 1930.
- GALÁN REDONDO, Paloma, *El mago Merlín desde la tradición románica hasta el "Orlando furioso" (presencia y análisis crítico)*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense, 2004.
- LE GOFF, Jacques, "Le merveilleux dans l'Occident médiéval", *L'Immaginaire médiéval. Essais*. Paris, Gallimard, 1985, pp. 17-39.
- MORALES, Ana María, "Entre la historia y la ficción: las materias narrativas medievales", *Fuentes Humanísticas* 25-26, 2002-2003, pp. 73-83.
- MORALES, Ana María, "Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad", en Ana María MORALES, José SARDIÑAS y Luz Elena ZAMUDIO, eds., *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 15-41.
- MORALES, Ana María, "El *Orlando furioso* y lo maravilloso", en Franca BIZZONI y Mariapia LAMBERTI, eds., *Italia: la realidad y la creación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 109-119.
- MORALES, Ana María, "Función y forma de lo maravilloso en la literatura caballeresca: de la canción de gesta al *roman*", en Marco KUNZ, Ana María MORALES y José Miguel SARDIÑAS, eds., *Lo fantástico en el espejo. De Aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*. México, CILF-Oro de la Noche, 2006, pp. 29-48.
- ROUSSET, Paul, "Le sens du merveilleux à l'époque féodale", *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie* 62.1-2 (1956), pp. 25-37.
- VISCARDI, Antonio, "Arthurian influences on Italian literature from 1200 to 1500", en Roger Sherman LOOMIS, ed., *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford, Clarendon Press, 1961, pp. 419-429.

Las disputas de la amistad. Pico y Ficino

Ernesto PRIANI

Gema Ivette GUTIÉRREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Giovanni Pico della Mirandola y Marsilio Ficino son, sin lugar a dudas, dos de las máximas figuras de la filosofía y del pensamiento del Renacimiento florentino. Son también dos de las personalidades más controvertidas por la forma en que se desarrollan sus vidas en relación con y al amparo de la corte de los Medici. Y son también dos pensadores que mantienen una relación entre sí, que ha sido objeto de numerosas especulaciones. ¿Fue la suya una relación maestro-alumno, considerando no sólo la diferencia de edad entre uno y otro, sino la deliberada intención de Pico de conocer el neoplatonismo del que Ficino era maestro? ¿Fue Pico, en realidad, un objetor pertinaz y constante de la filosofía de Ficino, como sugieren los comentarios críticos a Ficino en el *Comentario a una canción de amor* y la argumentación antineoplatónica del *De ente et uno*? ¿Fueron amigos y aliados políticos como se desprende de la preocupación de Ficino por el regreso de Pico a Florencia tras su exilio y encarcelamiento en París?

Una de las fuentes más importantes para conocer no sólo el detalle sino los vaivenes de una relación tan compleja, como debe haber sido la de Ficino y Pico, son las cartas que se escribieron uno al otro en distintos momentos de su vida.

Hoy esas cartas son documentos depositarios de una asombrosa cantidad de información. Lo son por su contenido en el que se transmiten hechos, solicitudes, opiniones, afectos, y desde el cual es posible inferir, más allá de la letra, otra clase de emociones y hechos. Lo son también, por su propia historia, es decir, por la forma en que llegan hasta nosotros, y también en la manera en que, desde el origen, han sido elaborados y conservados. Porque de ello se desprenden razones que explican por qué han llegado hasta nosotros, en la forma particular en que lo han hecho y como portadores de un mensaje singular. Las cartas no son, pues, sólo documentos de una relación entre dos personas, sino trozos de la historia de las propias cartas, objetos pues, que transmiten su historia, a la vez de la de quien los produjo.

No son muchas, en realidad, las cartas que se conservan de la relación epistolar entre Ficino y Pico. De acuerdo con Eugenio Garin, son catorce las cartas enviadas por Ficino a Pico que aparecen dentro de los epistolarios ficinianos, en los que existen además, otras catorce cartas de Ficino, no dirigidas a Pico, pero en las que el primero hace alguna mención del segundo. De estas últimas no nos ocuparemos aquí, pero constituyen, por supuesto, una fuente complementaria relevante para comprender la relación entre estos dos personajes.

Las 14 cartas¹ de Ficino a Pico están escritas entre 1482 y 1491, y abarcan los años más importantes de la vida activa, filosóficamente hablando, de Pico. La mayoría de las cartas, sin embargo, están escritas en los años 1487-1489, fechas durante las cuales Pico debe sortear los avatares que el destino le tiene preparados tras la redacción de sus *900 tesis*: su salida de Florencia, su exilio en París, su encarcelamiento ahí mismo y su retorno a Florencia en 1489. En particular, sobresalen las 6 cartas probablemente fechadas en 1488, año en que se verifica el regreso de Pico a Florencia.

Del otro lado, en el epistolario de Pico, se encuentran tres cartas dirigidas a Marsilio Ficino, que si bien —como dice Eugenio Garin²— no están fechadas, pueden datarse fácilmente. La primera de ellas, la XXX, presumiblemente de 1482; le sigue la XI, de 1485; y por último la XX, de finales de 1486. Además de estas tres cartas, registradas en el epistolario piquiano, Garin encuentra una cuarta carta escrita por Pico y dirigida a Ficino, redactada probablemente entre junio o julio de 1488, dentro del epistolario ficiniano, titulada *Epístola jocosa a partir de la cual el que iba a saludar no saludó*.³ Y hay una más en que responde a una carta enviada en 1488, en el reencuentro con Ficino.

Sin necesidad de penetrar aún en el análisis del contenido de las cartas, con sólo observar cuántas se conservan de cada quién y a qué fechas pertenecen, encontramos cosas que nos obligan a detenernos para hacernos algunas preguntas. Por ejemplo, por qué son muchas menos las cartas de Pico a Ficino que las de Ficino a Pico; por qué las cartas conservadas en el epistolario piquiano, con excepción de una sola, están fechadas con anterioridad a 1486, mientras que las que se conservan en los epistolarios de Ficino, con la excepción probable de un par, son en su mayoría posteriores a 1486.

¹ Cf. Eugenio Garin, "Introduzione" a Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*. A cura di E. Garin. p. 29, n. 1.

² Cf. *ibidem*, p. 47.

³ Cf. *ibidem*, p. 29, n. 2.

El camino para responder a estas preguntas pasa por comprender la naturaleza de los epistolarios de uno y otro. Pues en ello hay elementos que apuntan a una cierta singularidad en la conservación de las cartas que pueden resultar reveladoras de las circunstancias en que se producen las comunicaciones entre los filósofos.

Las cartas de Pico della Mirandola fueron recogidas por primera vez en la edición de la *Obra* de Pico preparada por el sobrino, Gian Francesco Pico, y publicada en Bologna en 1496 por Benedetto Ettore Faelli. Aunque, como señala Francesco Borghesi, casi de inmediato las cartas tuvieron vida propia, pues el epistolario fue publicado de manera autónoma numerosas veces, incluyendo cartas que el sobrino había dejado fuera de su selección.⁴ La más reciente edición de las cartas es la elaborada por F. Baussi, en la que se recogen un total de 121 cartas, divididas en dos partes, 58 cartas escritas por Pico y 63 cartas escritas a Pico.⁵ De las cartas conservadas, la mayor parte de ellas fueron escritas entre 1482 y 1494.⁶ La correspondencia más antigua que sostuvo Pico fue con aquellos que, durante algún tiempo, fueron sus amigos más cercanos: Leoniceno, Donato, Ficino, Barbaro y Poliziano.

De todo ello destaca, sin embargo, que no es Pico quien colecciona sus cartas, sino su sobrino, y que éste hace, a juicio de los críticos contemporáneos, un trabajo bastante malo. "Sarebbe difficile —escribirá Garin a propósito de esa edición de las cartas— immaginare qualcosa di più disordinato e confuso, una più assoluta mancanza di criterio, una più sistematica alterazione di ogni linea suggerita dal buon senso".⁷

Es por ello que no podemos especular sobre las posibles razones por las que en la edición de Gian Francesco no encontremos cartas dirigidas a Ficino por Pico, a lo largo de la crisis de su exilio y su retorno a Florencia, a pesar de que sabemos que existieron por las respuestas que recibieron del propio Ficino. Pudo tratarse de una pérdida debido a las difíciles condiciones en que se transportaba Pico, a una cuestión de prudencia política, a un descuido o a una intención deliberada del sobrino.

⁴ Cf. Francesco Borghesi, "Per la pubblicazione delle lettere di Giovanni Pico della Mirandola", *Rinascimento*, segunda serie, vol. XLII.

⁵ Cf. G. Pico della Mirandola, *Opera completa* [CD-Rom], a cura di Francesco Baussi.

⁶ De acuerdo con Garin, la última carta conservada de Pico es una que escribió a Iacopo Anticuaria el 28 de junio de 1494 (Cf. E. Garin, *La cultura filosófica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, p. 265).

⁷ E. Garin, *op. cit.*, p. 46.

Pero si nada podemos inferir del epistolario piquiano, otra cosa completamente distinta ocurre en el caso de Ficino. Porque el epistolario ficiniano es el perfecto contrario del de Pico. En su caso, Ficino es quien, a partir de 1470, empezó a coleccionar sus cartas para, más tarde, convertirlas en libros que verían la luz, primero de forma manuscrita y después, casi al final de su vida, de manera impresa.

La edición de esta obra que es, sin duda, monumental y que ha sido considerada por Sebastiano Gentile como “uno dei più luminosi documenti dell’impero spirituale della Italia del Rinascimento”,⁸ fue hecha de manera íntegra, por primera vez, en Venecia en el año de 1495, por Matteo Capcasa y a expensas de Girolamo Biondo. Antes de esta edición impresa, circularon ediciones manuscritas, preparadas por Ficino en distintos momentos, de casi todos los libros de los que está compuesto el epistolario.⁹

Lo interesante para los efectos de aquello que estamos investigando es que Ficino, autor y responsable de la edición de sus propias cartas, conserva muy pocas cartas enviadas a Pico con anterioridad al año de 1486. Es decir, las primeras comunicaciones que existieron entre ambos apenas fueron relevantes para este filósofo. La relación entonces es más de maestro-alumno. El tono empleado por Pico en la carta XXX, dirigida a Ficino, es el de un discípulo solicitando la ayuda del maestro para poder iniciarse en los asuntos platónicos. Pero más que su guía, lo que pide es que le envíe tan pronto como sea posible un ejemplar de la recién publicada *Teología platónica*:

Pero, así como anteriormente necesité de tus consejos, ahora necesito de tu auxilio, y atender mi petición, que es honesta y generosa, dependerá de tu humanidad y benevolencia hacia mí; considero que me habrás cumplido con creces si me enviarás tu libro *Sobre la inmortalidad de las almas*, por medio de cuya guía deseo y confío que voy a perfeccionarme en la disciplina platónica.¹⁰

La fecha de la carta no está inserta en el cuerpo de la misma, pero puede establecerse a partir de la respuesta que envía Ficino a Pico

⁸ Sebastiano Gentile, “L’epistolario Ficiniiano. Criteri e problemi di edizione”, en G. C. Garfagnini, ed., *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, p. 229.

⁹ Cf. *ibidem*, p. 231.

¹⁰ “Verum ut te premonitore prius, ita nunc adiutore opus est, tuaeque erit humanitatis et in me benevolentiae non deesse proposito meo, atque eo quidem tam honesto et liberali; id quod cumulatissime abs te factum censeo, si librum tuum De immortalitate animarum ad me miseris, quo veluti praemonstratore quodam in Platonica disciplina profecturum me ut opto, ita confido”. G. Pico della Mirandola, *Opera completa*, p. 30. Las traducciones son nuestras, en colaboración con Sabina Longhitano.

el 15 de diciembre de 1482.¹¹ En una segunda misiva, Pico le pide en préstamo a Ficino el libro de Jámblico, el cual promete enviarle al término de un mes.

Hemos dicho ya que Ficino no coleccionó sus cartas en un solo momento, sino que lo fue haciendo de manera parcial cada cierto tiempo. Esto es importante porque los temas de las primeras cartas entre Ficino y Pico parecen haber sido más bien circunstanciales —como aquella en que Pico le pide a Jámblico— y por lo mismo poco dignas de ser recogidas. Pero no ocurrirá lo mismo después de 1486.

Hay un hecho inicial para comprender por qué Ficino considera que es importante conservar las cartas que giran alrededor del retorno de Pico a Florencia en 1488, hecho en el que él es un protagonista importante. Para entonces, Pico se ha convertido en un personaje público relevante, que de muchas formas ha atraído las miradas hacia él. Pero, quizás de manera aun más significativa, se ha vuelto una pieza en el complicado juego político entre Lorenzo, los Medici e Inocencio VIII, que al tiempo que negocian el tema de Pico discuten el cardenalato para Giovanni de’ Medici, posterior León X.

El que las cartas describan una parte mínima y casi microscópica de esta intrincada relación política, sirve de marco para entender el valor implícito en los epistolarios florentinos, como el de Ficino, que responden a una compleja relación entre lo público y lo privado, lo trascendente y lo cotidiano. La escritura de una carta en el Renacimiento dista muchísimo del valor que tiene hoy. Escribir cartas entonces era una práctica estructurada profesionalmente a partir de un conjunto de reglas y normas estilísticas que tienen su origen en la administración medieval. Debido a las necesidades legales y administrativas que implicaban la continua composición de documentos y cartas, se empezaron a gestar en el Medievo tratados dedicados al arte de escribirlas.¹²

El *ars dictaminis* constituía la teoría y la práctica de escribir cartas, pero su práctica y estudio no sólo se restringía a la creación de cartas, sino también a la redacción de contratos y documentos legales, propios de la actividad notarial. La enorme importancia alcanzada por este arte también originó un interés por las normas estilísticas, de dicción y de composición.¹³ Preocupación reflejada también en la corres-

¹¹ E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, p. 255.

¹² Cf. Paul Oskar Kristeller, “La retórica en la cultura medieval y renacentista”, en James J. Murphy, comp., *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*. Trad. de Gaspar Garrote Bernal, p. 18.

¹³ Cf. P. O. Kristeller, “Los antecedentes medievales del humanismo renacentista”, en *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. Trad. de María Martínez Peñaloza, p. 207.

pondencia personal y privada que continua hasta el Renacimiento, y que está presente en los epistolarios ficinanos y piquianos.

Aunque en el Renacimiento hay colecciones de cartas-modelo, o cartas pedagógicas, con fines de ejemplificar el trabajo administrativo como se hacía en el Medioevo, aparece un tipo de colección de cartas que sigue el modelo de Cicerón y Séneca, en cuanto a la intención de reunir cartas privadas con un contenido filosófico y edificante. En ellos se coleccionan cartas dirigidas a un monarca, o por encargo de un monarca, otras dirigidas hacia personajes cuya relevancia pública incide en la vida colectiva, pero también epístolas a amigos cercanos con reflexiones filosóficas, comentarios a hechos o lecturas a las que se les atribuye un cierto valor edificante.

En particular, el epistolario ficiniano está compuesto siguiendo no sólo las normas estilísticas sino la intención misma de una elaboración profesional. Las suyas son comunicaciones privadas que se vuelven públicas a partir de un proceso editorial que sigue un proceso elaborado y propio. Tenemos, por ejemplo, el manuscrito Magliabechiano, que comprende los libros v y vi del epistolario ficinano.¹⁴ Éste es definido por el mismo Ficino como “arquetipo” y cumple, a la vez, la función de borrador como la de *exemplar* para otros manuscritos del florilegio. Entre los humanistas, el término “arquetipo” tenía la misma significación que *exemplar*, pero en Ficino se pueden reconocer otros significados además de éste. En unos casos, el término “arquetipo” aludía, simplemente, al borrador y “transcribir” consistía en pasar la copia del texto del borrador a la carta misma. Otras veces, “arquetipo” significaba que el código destinado se volvería el modelo de la tradición, es decir, hacer de éste las veces de copia oficial. Incluso, era el “arquetipo” el que enviaba a los amigos que deseaban tener una copia de alguna de las cartas de Ficino.¹⁵

Cierto es que en un principio Ficino no tenía la intención de formar un epistolario. El contenido de los manuscritos del primer libro muestran que no había generado un *archetipo*, aunque sí conservaba copias de las cartas enviadas, ya sea en hojas o legajos separados. Para los libros siguientes, a excepción del segundo, en cambio, si existe un *codice archetipo*, en los cuales se sigue el *archetipo*, incluso, en el orden de las cartas. En este sentido, el cuidado con el cual Ficino hacía la selección, ya para los libros posteriores de sus cartas, muestra su preocupación por modificar radicalmente o sacar

¹⁴ Cf. Marsilio Ficino, *Lettere* vol. I. *Epistolarum familiarium liber I*. A cura di Sebastiano Gentile, p. CLXXXVI.

¹⁵ Cf. *idem*.

aquellas que eran comprometedoras en un fuerte sentido político como por alterar aquellas que, a su juicio, muestran afirmaciones muy fuertes.

Si pensamos en las cartas que componen el núcleo central de la correspondencia con Pico, asumimos que han sido sometidas a una serie de revisiones y transformaciones, no sólo de estilo, sino en algunos casos también de fondo. A las mismas, por ejemplo, se les ha agregado un título, que da a la comunicación privada un sentido diferente, la de referir, por encima de la anécdota privada o del mensaje entre amigos, algo que el autor quiere que tomemos como lo más relevante, o el hecho general en que quiere que inscribamos la carta.

Ejemplos no faltan. De las cartas conservadas de la relación con Pico, sobre todo en las que son objeto de nuestro estudio, las relacionadas con el regreso de Pico a Florencia, una lleva el título de “Júpiter y Venus doman a Marte”; otra el de “Los planetas veneran el aspecto del sol”; otra más, quizás la más importante, el de “Por qué a los grandes hombres grandes peligros amenazan”; y hay otra con el título de “Lo que debe ser guardado por todo el que busca la sabiduría por todo el orbe.” Con estos títulos, las cartas pasan de hablar de lo privado a hablar de cosas públicas. Adquieren tono edificante, su escena cotidiana se vuelve un ejemplo público, por ejemplo, de una virtud más grande.

En la carta más extensa y, por lo mismo, más compleja de todas, fechada el 30 de mayo de 1488, y que lleva por título “Por qué a los grandes hombres grandes peligros amenazan” Ficino relata cómo, cuando él consuela a Lorenzo de Medici ante la muerte de su hija, Lorenzo expresa:

Tenemos comprobado que a menudo grandes peligros amenazan de manera imprevisible a los grandes comienzos y a los hombres que serán grandes; así puede acontecer que los fuertes lleguen a construir cosas grandes, firmes y difíciles, o que la Fortuna adversa, provocada muchas veces y vencida, produzca a hombres fuertísimos y muy expertos, o que la envidia de todos y la ambición de la mayoría se opongan a los que sobresalen, o que la divina providencia reparta en la vida humana las comodidades e incomodidades en pos de nuestra salvación.¹⁶

¹⁶ “Profecto compertum habemus magnis saepe incoeptis hominibusque futuris quandoque magnis ingentia passim imminere discrimina, sive magnanimi grandia dura ardua moliantur, seu adversa Fortuna tentata saepius atque superata viros fortissimos prudentissimosque efficiat, sive communis livor plurimorumque ambitio egregios se semper opponat, seu divina providentia ita commodis et incommodis vitam hominum nostrae salutis gratia temperavit”. G. Pico della Mirandola, *Opera completa*, C32.

Como ejemplo de esto mismo, Lorenzo –siempre según la versión de Ficino– recurre al caso de Pico, “porque este joven es amenazado por enormes peligros”. Y Lorenzo pregunta entonces a Ficino si ha encontrado la causa de ello. La respuesta del filósofo es que entre las estrellas, que gobiernan la armonía, y los hombres, se oponen unos demonios que son los que, envidiosos de las cosas humanas, trastornan los designios de las estrellas y hacen la vida de los hombres, en especial la de los grandes hombres, una vida llena de obstáculos y retos. Sigue después una descripción de la relación entre ambos como una suerte de coincidencia en Saturno, dios al que se le atribuye la inspiración filosófica y el gobierno. Escribe Ficino a Pico:

Mas ¿no fue acaso el supremo Saturno, señor del tema natal de ambos, y señor también del tema natal del mismo Platón, quien decretó desde el principio que la unión de los dos platónicos vendría en algo grande? Así que son los demonios de Saturno los que rigen especialmente la unión de ellos, pero al mismo tiempo los demonios de Marte urden su disolución en todos los sentidos. [...] Finalmente sólo esta unión mantendrá potentes a cada uno de los suyos hasta el punto que ganará a los adversarios [...]. Yo creo que Saturno, que en el momento de mi nacimiento tocaba con el culmen a su Acuario, y después de treinta años repetía la misma posición cuando tu salías a la luz, impulsa al mayor de los Saturninos, a Lorenzo, para que cuide de mí y vuelva a llamar a Pico a Florencia. Y si bien toda tierra es patria para el valiente, por eso mismo los vaticinios de Saturno le ordenan tender los brazos a su Pico, y se lo ordenaron desde hace mucho tiempo, desde el momento en que él llegó aquí para quedarse bajo una gran coyuntura astral.¹⁷

Ficino le anuncia así la decisión de Lorenzo de invitarlo a volver a Florencia. La carta tiene importancia política, por supuesto, porque significa, como el cuerpo de la misma lo indica, y como lo señalan otras que la han precedido, que las acusaciones en contra de Pico, por parte del papado, ya no pesan en el ánimo de Lorenzo, quien por el contrario ve en Pico, según el propio Ficino, un igual en

¹⁷ “Sed nonne et magnum aliquid fore decrevit Platoniorum duorum copulam ab initio supremus ille Saturnus, in natali utriusque figura dominus, dominus et in figura Platonis? Horum itaque copulam Saturnii daemones praecipue regunt, sed hanc interea dissolvere passim Martiales daemones machinantur [...] Tantum denique copula haec [...] potentes quoque suos substinet hactenus adversarios superabit, [...] Saturnus, qui olim me nascente suum capite tangebatur Aquarium, atque anno post trigesimo in lucem te prodeunte repetebat eundem, huc tendit, ut arbitror, quod Laurens inter Saturnios praestantissimus et me tuetur, et Picum ad Florentem revocat urbem. Et si omne solum forti patria est, hoc tamen praecipue Picum suum Saturniae iubent capessere sortes, et iussere iamdiu, cum primum sub coniunctione magna huc habitaturus accessit” (*idem*).

grandeza e infortunios. El contexto al que alude el relato es central para entender el mensaje de proximidad que se propone darle.

Destaca a nuestro juicio la intención de buscar la concordancia entre los tres: Lorenzo, Ficino y Pico. Pero sobre todo entre estos dos últimos con Platón en Saturno, como una señal de su reunión. Porque es una reunión que se produce en lo político y en lo filosófico.

Cuando escribe esta carta, Ficino está buscando una reconciliación con Lorenzo con la finalidad de restaurar su proyecto intelectual, al menos, al mismo punto como existía en los tiempos de Cósimo. Y el medio para lograr esa proximidad parece ser Pico, a quien aquí identifica consigo mismo y con el platonismo. En apariencia, el retorno de Pico es visto por Ficino como la posibilidad de reubicarlo a él en el centro del platonismo florentino, como cabeza y consejero intelectual de Lorenzo, y con los privilegios y las influencias intelectuales que había pedido. El retorno de Pico es, para Ficino, una nueva reunión de la familia platónica.

En la única carta que se conserva del periodo, Pico responde a una de las misivas de Ficino, en la que éste le dice que dos veces ha salido a alcanzarlo y dos veces Saturno lo ha detenido, del siguiente modo:

Salve, padre de la familia platónica. Ya no hay cuestión: el astro de Saturno es nocivo e infausto, y si el hecho de que tú, o mi Ficino, hayas nacido saturnino quizá sea una ventaja para ti, para mí es un detrimento seguro. Así como él es generalmente retrógrado, tú también, dotado de la misma personalidad, dos veces has llegado a verme y, vuelto retrógrado, dos veces te regresaste, y, lo que es peor, bajo un sol tremendo, y no me digas que es porque respetas al astro de Febo. Pero dime, por favor, ¿cuál fue la causa de este retroceso reiterado? ¿Quizá tu Saturno? ¿O acaso estamos hartos nosotros? Pero, cualquier cosa que haya sido lo que te alejó de mí, es decir lo que alejó de mí a mí mismo, te ruego que en futuro quien alguna vez nos unió no nos separe, y no creas que a tu llegada me encontrarás harto, yo que siempre tengo hambre y sed de ti, que eres el consuelo de mi vida, la delicia de mi mente, el que formó mis hábitos, mi maestro de disciplina. Adiós, y ven, para que tu Saturno, es decir “el saciado”, me sacie a mí también. Adiós de nuevo, o, mejor dicho, seas el bienvenido al venir pronto.¹⁸

¹⁸ “Salve, pater Platonicae familiae. Iam extra omnem controversiam et noxium atque infaustum esse Saturni sydus, et te, mi Ficine, etsi tuo fortasse bono, meo certe malo, Saturnium esse natum. Ut enim ille est plurimum regradarius, sic et tu quoque, simili praeditus ingenio, iam bis ad me veniens, regradarius factus, bis retro retulisti pedem, et, quod est maius, occumbente Sole, ne te Phoebi iubar dicas esse revertitum. Sed dic, amabo, quid fuit in causa iteratae retrocessionis? An tuus Saturnus? An potius satiri nos? Sed quicquid illud fuit, quod te mihi, id est me mihi, abstulit,

Es una pena que no podamos adivinar las intenciones detrás de cada letra. La carta es interpretada como irónica por el editor que le agrega el título de “Epístola jocosa a partir de la cual el que iba a saludar no saludó”. El tono ligero y divertido parece mostrar una cierta satisfacción por el retorno de Pico y el reencuentro con Ficino. Pero también la evidencia de una distancia. Pico pide a Ficino que haga “lo que en otro tiempo nos unió”, con la esperanza de que en adelante, algo así no los separe. Se deja adivinar ahí una diferencia, un roce, un motivo de alejamiento en algún punto del que es alivio y delicia, y preceptor moral, en el momento del reencuentro.

A pesar de todo lo dicho hasta aquí, es muy temprano para llegar a conclusiones. Y hay que terminar esta participación más bien con la sensación de que no se ha dicho nada. O mejor, que apenas se han tocado los contornos de una discusión cuya profundidad ahora parece, en realidad, solamente un vacío.

Alrededor de las cartas de Ficino y Pico se cruzan muchas historias: la historia misma de la producción epistolar—su naturaleza, sus características, su retórica— pero también la historia pública y política de la república florentina, las relaciones con el papado, en especial con aquel Papa cuya bula diera lugar a la persecución de los herejes. Está también en el vértice de la relación de los personajes particulares a los que se alude en la correspondencia, Pico, Ficino, Lorenzo, Salvati. Está inmersa también en la historia de la lectura y el conocimiento, de la transmisión de saberes, de la comprensión de las relaciones maestro-alumno, de la formación del intelectual no universitario. Está finalmente, la historia de la vida de Ficino y de Pico, la historia de su pensamiento y su filosofía.

En el fondo, no hemos hecho sino abrir la puerta a todas esas historias. Seamos, pues, bienvenidos.

Bibliografía

BORGHESI, FRANCESCO, “Per la pubblicazione delle lettere di Giovanni Pico della Mirandola”, *Rinascimento*, segunda serie, vol. XLII. Firenze, Olschki, 2004.

fac, quaeso, in posterum ut non seiungat nos, qui nos olim coniunxit, nec te unquam credas ad me saturum accessurum, qui te solatium meae vitae, meae mentis delicias, institutores morum, disciplinae magistrum et esurio semper et sitio. Vale, et veni, ut tuus Saturnus, id est saturus, me quoque saturum reddat. Vale iterum, immo iam adveniens salve”. G. Pico della Mirandola, *Opera completa*, p. 49.

- FICINO, Marsilio, *Lettere* Vol. I. *Epistolarum familiarium liber I*, A cura di Sebastiano Gentile. Firenze, Olschki-Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1990.
- GARFAGNINI, Gian Carlo, ed., *Marsilio Ficino e Il ritorno di Platone. Studi e documenti I*. Firenze, Olschki-Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1986.
- GARIN, Eugenio, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*. Firenze, Sansoni, 1961.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, trad. María Martínez Peñalosa. México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (1970).
- KRISTELLER, Paul Oskar: “La retórica en la cultura medieval y renacentista”, en James J. Murphy, comp., *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, trad. Gaspar Garrote Bernal (primera parte) et al. Madrid, Visor, 1999.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, a cura di Eugenio Garin. Firenze, Vallecchi, 1942.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Opera completa* [CD-Rom], a cura di Francesco Bausi. Roma, Nino Aragno - Lexis Progetti Editoriali, 2000.

Tommaso Campanella y Cyrano de Bergerac

Claudia RUIZ GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

Dice Michel-Pierre Lerner que la obra de Tommaso Campanella gozó de muy mala reputación en el país que lo vio nacer. Del total de sus textos, sólo tres de ellos se imprimieron en Italia,¹ mientras que el resto se editó en Alemania y, otro tanto, en Francia. Es precisamente la intensa y compleja relación que el monje calabrés mantuvo con este país, que me interesa abordar en las siguientes líneas.

Campanella consiguió exilarse en Francia después de las terribles acusaciones de herejía, que recayeron sobre él, por parte de las autoridades de su país. El peso de éstas fue tal que justificó la inclusión en el *Índice* de sus textos, además de que se le prohibió cualquier publicación posterior. Esta situación lo llevó a buscar tierras menos hostiles y encontró primero en Alemania y más tarde en Francia un refugio seguro que le permitiera desarrollar varias líneas de pensamiento que levantaron, en su tiempo, múltiples polémicas. Uno de los hechos que más influyó en su decisión de quedarse en Francia fue el dictamen favorable que, en el proceso de censura y corrección, emitieron los doctores de la Sorbona de su texto que lleva como título *La Metafísica*.

Tommaso Campanella llegó a Francia, gracias a la ayuda del papa Urbano VIII, quien intercedió para liberarlo de la prisión en la que había estado encerrado a lo largo de casi veintiséis años.² Allí

¹ La *Philosophia sensibus demonstrata* en Nápoles en 1591, *Atheismus triumphatus*, en Roma en 1631 y *Monarchia Messia*, en lesi en 1633. Michel-Pierre Lerner, *Tommaso Campanella en France au xvii^e siècle*, p. 9.

² Sobre las condiciones de su liberación se cuenta que: "L'archevêque de Cantzaro, Innocent-Maxime, intercèda pour lui auprès du nouveau pontife, Urbain VIII, qui, après cinq ans de négociations, obtint enfin sa délivrance. Le roi d'Espagne donna des ordres au Duc d'Albe, alors vice-roi de Naples, et le 15 mai 1626, après vingt-six ans de prison Campanella fut mis en liberté. Le pape, pour arracher le philosophe à ses bourreaux, rappela qu'ayant été accusé d'hérésie, Campanella dépendait de sa juridiction, et sous prétexte de le faire mettre en jugement, il lui assigna pour demeure à Rome, la prison de l'Inquisition [...]. Urbain VIII qui détestait les espagnols, fit à leur victime l'accueil le plus affectueux [...]. Campanella retrouva toute l'énergie de sa jeunesse pour défendre sa doctrine contre ses ennemis; il s'appuya

fue recibido con gran entusiasmo, en calidad de monje perseguido, víctima de la intolerancia y ceguera de sus enemigos. Se sabe que en el momento de su partida de Roma, acompañado por el Conde de Noailles, la multitud enfurecida se precipitó contra él, acusándolo de “impío”, “hereje” y “agitador del Estado y de la fe” y al papa se le recriminó, pues al darle la libertad, “nourrit dans son sein un serpent bien plus dangereux”.³

En Francia contó con el apoyo incondicional de Gabriel Naudé, bibliotecario del rey Luis XIII, de Richelieu y del mismo monarca, de quien recibió una pensión. Este último lo consultó como astrólogo en varias ocasiones, como por ejemplo, cuando quiso saber si tendría descendencia. Campanella le aseguró que así sucedería y lo tranquilizó diciéndole que Gaston de Orleans jamás ocuparía el trono. Profecía que de manera extraña se cumplió, pues la reina Ana de Austria, tiempo después, dio a luz un niño que posteriormente se convertiría en el Rey Sol.

Sin embargo, el entusiasmo por Campanella fue disminuyendo con el tiempo. Dice Luigi Firpo que solamente tres de diez voluminosos tomos que deberían de contener al menos sus obras más importantes salieron de las imprentas parisinas y que además se toparon con una muy tibia recepción.⁴ Así, Bouchard, Naudé, Gassendi, Peiresc, Gafarall, Chateaufvillain, entre otros, reconocieron que habían admirado al monje calabrés antes de conocerlo pero fueron apartándose de él, cuando por fin lo leyeron. A esta reacción, se sumó posteriormente la de sus opositores, Mersenne entre ellos,

sur l'autorité des Saintes Écritures, sur l'étude de la nature et sur les écrits de tous les philosophes concluant qu'une philosophie nouvelle était nécessaire et que le Christ lui-même l'avait indiquée” (“El arzobispo de Catanzaro, Inocente-Máximo, intercedió a su favor frente al nuevo pontífice, Urbano VIII, quien, después de cinco años de negociaciones, obtuvo finalmente su liberación. El rey de España dio órdenes al duque de Alba, virrey de Nápoles, y el 15 de mayo de 1626, después de veintisiete años de prisión, Campanella fue puesto en libertad. El papa, para proteger al filósofo de sus verdugos, recordó que al ser juzgado por herejía, Campanella dependía de su jurisdicción, y con el pretexto de juzgarlo, le pidió quedarse en Roma, en la prisión de la Inquisición [...]. Urbano VIII que odiaba a los españoles, acogió a su víctima afectuosamente [...]. Campanella recuperó toda la energía de su juventud para defender su doctrina contra sus enemigos; se apoyó en la autoridad de las Santas Escrituras, en el estudio de la naturaleza y en los escritos de todos los filósofos, concluyendo que era necesario una nueva filosofía y quien se lo había pedido era Cristo”. Louise Colet, “Estudio introductorio” a *Voyage aux pays de nulle part*, pp. 223-224. A partir de aquí todas las traducciones del francés al español son mías).

³ *Ibidem.*, p. 224. “Alimentó en su seno a una serpiente muy peligrosa”.

⁴ “Estudio introductorio” a Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil*, trad. Arnaud Tripet, p. XX.

quienes lo acusaron de plagio y de retener manuscritos que no estaban dirigidos a él.⁵ Este último se propuso solicitarle a Descartes la lectura de la *Metafísica* de Campanella, para, de esta forma, poder al fin juzgar la grandeza o pequeñez de su espíritu. Esta propuesta no era del todo inocente pues René Descartes acababa de dar a conocer su *Discours sur la méthode* y, por las repercusiones que tuvo este texto en su tiempo, es muy probable imaginar que Campanella haya quedado muy impresionado con esta obra. Esto se deduce de su interés que manifestó por conocer personalmente al filósofo francés. A pesar de su frágil salud y de su edad avanzada, realizó un viaje a Holanda para encontrarse con Descartes. Baillet, biógrafo de este pensador, explica que Campanella se topó con un desaire inesperado pues Descartes nunca se interesó por discutir en persona con el filósofo calabrés.⁶ El mismo biógrafo informa⁷ que incluso manifestó abiertamente su desinterés por la obra de Campanella ya que no entendía cómo en Francia se había forjado cierta reputación, pues sus especulaciones e ideas sobre la naturaleza eran totalmente erróneas.⁸ Cuando Mersenne le envió la *Metafísica* del pensador italiano, para que emitiera su opinión, Descartes reconoció que sólo leyó una parte sin lograr proseguir y confesó haberse aburrido. En cuanto al resto del texto, únicamente lo hojeó con la esperanza de encontrar alguna opinión interesante, sin hallarla. La respuesta que le da a Mersenne es muy elocuente:

Votre Campanelle m'ayant trouvé occupé à répondre à quelques objections qui m'étaient venues de divers endroits, j'avoue que son langage, et celui de l'Allemand qui a fait sa longue préface ont fait que je n'ai osé converser avec eux, avant que j'eusse achevé les dépêches que j'avais à faire, crainte de prendre quelque chose de leur style. Pour la doctrine, il y a quinze ans que j'ai lu *De sensu rerum*, [...] mais j'avais trouvé dès lors si peu

⁵ M. Lerner, *op. cit.*, p. 56.

⁶ Este mismo desaire lo recibió por parte de Galileo a quien le envió nueve cartas, sin tener jamás una respuesta de él. Bérengère Parmentier, “Estudio introductorio” a Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires du Soleil*, p. 46.

⁷ Anónimo, *Voyage aux pays de nulle part*, p. 231.

⁸ Sorprende entonces el comentario de Johannes Hirschberger quien al analizar tanto la tercera Meditación de Descartes así como el cuarto discurso de su *Método*, encuentra cierto paralelismo con respecto a la idea de la existencia de Dios en Descartes como en Campanella. Incluso llega a afirmar que si para el filósofo francés el hombre posee la noción de Infinito antes de lo finito, es decir de Dios, antes de sí mismo, Hirschberger considera que “esta reflexión pudo sugerirle a Descartes Campanella que pensó ya de igual modo” (*Historia de la filosofía*, pp. 42-43).

de solidité dans ces écrits que je n'en avais rien gardé dans ma mémoire [...].⁹

Es este desprecio total de Descartes hacia Campanella que interesa hacer resaltar aquí para poder asociarlo con Cyrano de Bergerac. En las dos “utopías planetarias” que escribe este autor: *Voyage à la lune* y *Voyage au soleil*, conocidas como *Les États et Empires de la lune et du soleil*, Cyrano incluye de manera directa o indirecta las ideas o la figura de Campanella así como la de Descartes. En *Voyage à la lune*, por ejemplo, el protagonista de este relato de viajes, al llegar a este satélite, descubre una serie de situaciones que lo sorprenden. Una de ellas es que en este lugar los habitantes desconocen la noción de territorio o de propiedad, porque en el espacio lunar las ciudades se dividen en móviles y sedentarias. Cada construcción está equipada de ruedas, velas o resortes, lo que permite un constante desplazamiento hacia otros lugares. Esta idea de ausencia de propiedad Cyrano la toma prestada de *La città del Sole* de Campanella, en donde casi al inicio del texto un explorador genovés le describe a su interlocutor, un miembro de la orden de los hospitalarios, una ciudad maravillosa que descubrió al acercarse a las costas de Taprobana, probablemente lo que actualmente se conoce como Ceilán. Allí vive un grupo de personas que decidieron adoptar una manera de vivir filosófica y comunitaria, regidos por el siguiente principio: “Tout appartient à tous; [...] Ainsi, non seulement la nourriture est commune, mais aussi les études, les honneurs et les divertissements, ce qui signifie aussi qu'il n'est pas possible de s'approprier quoi que ce soit”.¹⁰ Con todo, la utopía de Cyrano irá poco a poco desdibujándose. En la luna, al igual que en la Tierra, se reproducen una serie de instituciones, costumbres y relaciones sociales marcadas por la intolerancia y el abuso de poder. Si en la Tierra se lleva a la hoguera a los herejes, en la luna el castigo se reduce no al fuego, sino al agua, pues el personaje principal, por miedo a morir ahogado, tendrá que retractarse y afirmar frente a una multitud de selenitas congregados que “cette lune ici n'est pas une

⁹ *Voyages aux pays de nulle part*, p. 231. “Vuestro Campanella me produjo una serie de objeciones a lo largo del texto que revisé. [...] Confieso que su lenguaje, así como el del alemán que escribe un extenso prefacio, me sirvieron de pretexto y razón para no entablar conversación alguna, con ninguno de ellos. [...] en cuanto a su doctrina, hace quince años había leído *El sentido de las cosas* y desde entonces encontré poca solidez en sus escritos, a tal punto que no retuve nada en mi memoria”.

¹⁰ T. Campanella, *La cité du soleil*, p. 10-11. “Todo pertenece a todos [...]. No solamente el alimento, sino los estudios, los honores, el entretenimiento, lo que significa que no es posible apropiarse de nada.”

lune, mais un monde; et que ce monde de là-bas n'est point un monde, mais une lune. Tel est ce que les Prêtres trouvent bon que [tous croient]”.¹¹ Cyrano de Bergerac recrea de forma paródica el juicio de Galileo quien, ante la Biblia, tuvo que negar sus teorías científicas. Aquí solamente se trata de un habitante de la Tierra de visita en la luna quien, a pesar de su orgullo antropocentrista y geocentrista, tiene que cambiar de perspectiva y reconocer que la Tierra y el hombre no ocupan el centro del universo, como siempre se le ha hecho creer.

Este viaje interplanetario dará pie a una segunda expedición, pero esta vez hacia el sol. Es aquí donde Cyrano confronta el pensamiento de Campanella con el de Descartes, pues en el sol el protagonista Dyrcona, anagrama de Cyrano, coincide con ellos.

Es claro que tanto en el primer relato cósmico como en éste, su autor persigue el mismo objetivo: desafiar a las autoridades políticas y eclesiásticas burlándose abiertamente de las reglas morales, sociales y religiosas de su tiempo. Este relato comienza con la persecución del personaje principal por el parlamento de Toulouse que quiere enviarlo a la hoguera. Dicho episodio recuerda lo que sucedió con Guilio Cesare Vanini, otra de las grandes figuras del pensamiento italiano moderno. Este filósofo no contó con la misma suerte de Campanella, pues perseguido en Italia por el ateísmo que se refleja en su obra *De admirandis Naturae reginae*, se refugió en Francia, pero no logró escapar al proceso del tribunal de la Santa Inquisición y murió quemado en la plaza pública de Toulouse en 1619, después de habersele arrancado la lengua con las tenazas del verdugo, suplicio reservado a los impíos y blasfemos.¹² En el viaje al sol, Dyrcona es víctima de la intolerancia de un cura rural que agita a un grupo de campesinos ignorantes para descargar toda su rabia contra él y acusarlo de practicar la brujería. Éstos descubren un paquete que lleva la mula que lo transporta. Al interior de éste encuentran la *Física* de Descartes y “Quand ils aperçurent tous les cercles par lesquels ce Philosophe a distingué le mouvement de chaque Planète, tous d'une voix hurlèrent que c'étaient les cernes qu' [il] traçai[t] pour appeler Belzebuth”.¹³ El parlamento lo condena por haber escrito *Voyage à*

¹¹ C. de Bergerac, *Voyage dans la lune*, p. 81. “Esta luna no es una luna, sino un mundo y que aquel mundo no es un mundo, sino una luna. Eso es lo que a los sacerdotes les parece bien que todos crean”.

¹² Cf. Catherine Costentin y Michèle Rosellini, *Cyrano de Bergerac. Les États et Empires de la lune et du soleil*, p. 32.

¹³ C. de Bergerac, *op. cit.*, p. 68. “Al ver todos los círculos con los que el filósofo distinguió el movimiento de cada planeta [aullan] al unísono diciendo que [trata] de los círculos mágicos para llamar a Belzebú”.

la lune¹⁴ prueba irrefutable de que los que detentan el poder no han aprendido a deslindar el derecho que tienen algunos a defender un pensamiento autónomo que se aparte del dogma, sin juzgarlos con acusaciones de filiación o ejercicio de la hechicería. Sumergido en las tinieblas de un inmundo calabozo, Dyrcona logra poco a poco recuperarse, así construye una máquina voladora¹⁵ que le ayuda a elevarse hacia la luz y finalmente llegar hasta el astro solar. A lo largo de este trayecto espacial, se exponen una serie de hipótesis sobre la organización del universo que se oponen rotundamente a la tradición sustentada en la Biblia. El personaje se enfrenta a una serie de debates con pájaros, árboles o frutos que razonan de manera sorprendente. La situación es a veces tan inverosímil que Dyrcona no puede precisar si lo que está viviendo es real o sólo parte de un sueño. Esta estrategia le sirve para exponer, sin peligro, algunos principios heterodoxos, además de crear una cierta desestabilización con respecto a cualquier

¹⁴ Traduzco este comentario de Mongrédien: "Cyrano de Bergerac, dentro de la ficción, se anticipa a los múltiples avatares que la obra sufrirá en el momento en que entra en circulación. Este autor antes de morir entregó el manuscrito a uno de sus mejores amigos, Le Bret, para que se encargara de imprimirlo. Después de su muerte este amigo se encontró frente a un grave problema de conciencia, pues le había prometido en su agonía ocuparse del texto, pero al mismo tiempo no quería sacrificar su futuro, dentro de una promisoriosa carrera eclesiástica. Para no arriesgar ésta, y al mismo tiempo no faltar a su promesa, decidió publicar el manuscrito eliminando los pasajes que consideró más escandalosos. Las partes mutiladas quedaron en el texto indicadas por unos puntos suspensivos y así comenzó a circular el libro dos años después de la muerte de Cyrano. A esta modificación se le sumó otra más. El título propuesto por el autor quedó relegado al subtítulo y Le Bret consideró más conveniente atribuirle otro que minimizara su alcance y le permitiera hacerlo pasar como una historia de aventuras o de hechos imaginarios. Así, lo intituló *L'Histoire comique, contenant les Estats & Empires de la lune*. Durante más de dos siglos y medio el texto se leyó mutilado hasta que al inicio del siglo xx, primero en Alemania en 1910 y después en 1921 en Francia, se logró una publicación íntegra con sus diferentes variantes". Georges Mongrédien, *Cyrano de Bergerac*, p. 150.

¹⁵ "Ce fut une grande boîte fort légère, et qui fermait fort juste; elle était haute de six pieds ou environ, et large de trois en carré. Cette boîte était trouée par en bas; et par dessus la voûte qui l'était aussi, je posai un vaisseau de cristal troué de même, fait en globe, mais fort ample, dont le goulot aboutissait justement, et s'enchâssait dans le pertuis que j'avais pratiqué au chapiteau. Le vase était construit exprès à plusieurs angles, et en forme d'icosaèdre, afin que chaque facette étant convexe et concave, ma boule produisit l'effet d'un miroir ardent." (Era una caja inmensa, muy ligera; que se cerraba muy bien; tenía una altura de alrededor de seis pies, y un ancho de tres al cuadrado. Esta caja tenía un boquete en la parte inferior; y por encima de la bóveda también lo estaba, puse una vasija de cristal, igualmente agujereada, en forma de globo, pero muy amplio, cuyo gollete se ajustaba con precisión, engastándose en la angostura que había practicado en el capitel. La cúpula estaba construida a propósito con muchos ángulos, y en forma de icosaedro, para que cada lado cóncavo o convexo produjera el efecto de un espejo ardiente). C. de Bergerac, *op. cit.*, p. 87.

enunciado que pretenda encerrar la verdad absoluta. El narrador al confrontarse con los pájaros se maravilla de la lógica que impera en su forma de organizarse. Primero le informan que los pájaros eligen como reyes a los más débiles, a los más dulces y a los más pacíficos y después le aclaran que si existieran tan sólo tres pájaros insatisfechos de su gobierno, lo destituirían y se convocaría a una nueva elección. Pero lo que más asombra al narrador es escuchar la opinión de uno de ellos sobre el sistema opresor que reina en la Tierra. Así le dice:

Ils sont [...] si enclins à la servitude, que de peur de manquer à servir, ils se vendent les uns aux autres leur liberté. C'est ainsi que les jeunes sont esclaves des vieux, les pauvres des riches, les Paysans des Gentilshommes, les Princes des Monarques, et les Monarques mêmes des Lois qu'ils ont établies. Mais avec tout cela ces pauvres serfs ont si peur de manquer de maître, que comme s'ils appréhendaient que la liberté ne leur vînt de quelque endroit non attendu, ils se forgent des Dieux de toute part, dans l'eau, dans l'air, dans le feu, sous la terre; ils en feront plutôt de bois, qu'ils n'en aient, et je crois même qu'ils se chatouillent des fausses espérances de l'immortalité, moins à l'horreur dont le non-être les effraye, que par la crainte qu'ils ont de n'avoir pas qui leur commande après la mort.¹⁶

Posteriormente mantiene una conversación en el sol con unos árboles que le dan su propia versión de la historia del mundo. Su origen, según ellos, se remonta al relato de la muerte de Orestes y Píladés, quienes en el texto de Cyrano, son amantes y mueren enlazados uno al otro. Sus cuerpos se descomponen, pero fecundan la tierra y producen frutos. Así, las manzanas provocan un amor apasionado en aquellos que las comen. Estos árboles que hablan, así como los pájaros y las frutas, experimentan también anhelos y deseos. De esta forma, Cyrano reformula a lo largo de estos pasajes, algunas opiniones de filósofos que reconocen en el deseo una energía material, negando

¹⁶ "Tienen [los hombres] tal inclinación hacia la servidumbre, que, por miedo de dejar de servir, comercian entre sí su propia libertad. Es así como los jóvenes son esclavos de los viejos, los pobres de los ricos, los campesinos de los gentilhombres, los príncipes de los monarcas y los propios monarcas de las leyes que ellos mismos han establecido. Pero, con todo eso, estos pobres siervos tienen tanto miedo de carecer de amos, que, temiendo que la libertad les llegue de algún lugar inesperado, se forjan dioses por todas partes, en el agua, en el aire, en el fuego, bajo la tierra; antes de carecer de ellos, se fabricarán algunos de madera y creo incluso que ellos mismos se cosquillean con vanas esperanzas de inmortalidad, menos por el horror que les inspira el no ser, que por el miedo a no tener quien los domine después de muertos." C. de Bergerac, *Les États et Empires du Soleil*, p. 143.

así la distinción entre materia y espíritu. En su texto los nombres de representantes de esta corriente de pensamiento, por ejemplo Giordano Bruno, no están citados, en cambio Campanella no sólo está nombrado, sino que figura como personaje del relato. El monje calabrés aparece como representante de la filosofía de la sensibilidad de las piedras, de los metales, de la luz, de las estrellas, de las plantas y de los animales, dotados todos ellos de vida, e incluso de sabiduría. En esta historia solar está en espera de encontrar a Descartes, filósofo de la naturaleza mecanizada y creador de lo que en su tiempo se llamó “la nueva filosofía”. Apenas llega este último al encuentro, cuando de repente se interrumpe el relato, dejando la historia inconclusa.

Campanella le explica a Dyrcona que se encuentra allí porque “Une âme de philosophe est tissue de parties bien plus déliées que les instruments dont on se servait à la tourmenter”;¹⁷ también le informa que desde que llegó al sol ha empleado su tiempo en visitar sus diferentes regiones, señalándole que regresa de la provincia de los filósofos. El narrador se sorprende al enterarse que en el sol haya seres de esta naturaleza. Su interlocutor le dice que de hecho son los principales habitantes de esta zona cósmica y le advierte que no puede detenerse mucho tiempo, pues tiene prisa por regresar a tal región, ya que sabe que Descartes acaba de llegar allí y desea entablar con él una conversación. En su camino le hace ver a Dyrcona las ventajas de estar en el sol. Así le dice:

...vous êtes bien heureux de voir avant de mourir toutes les merveilles de ce Monde; c'est un bien pour les habitants de votre globe, d'avoir porté un Homme qui lui puisse apprendre les merveilles du Soleil, puisque sans vous ils étaient en danger de vivre dans une grossière ignorance, et de goûter cent douceurs sans savoir d'où elles viennent; car on ne saurait imaginer les libéralités que le Soleil fait à tous vos petits globes [...]. Il me semble que c'est assez d'avoir vu cette Contrée, pour vous faire avouer que le Soleil est votre Père, et qu'il est l'auteur de toutes choses.¹⁸

¹⁷ “El alma de filósofo está tejida con elementos mucho más finos que la de los instrumentos con los que podrían torturarlo”. *Ibidem*, p. 181.

¹⁸ “...eres muy afortunado de poder ver, antes de morir, todas las maravillas de este mundo; es una suerte para los habitantes de tu globo el haber engendrado a un hombre capaz de poder narrarles las maravillas del sol, ya que sin ti correrían el riesgo de vivir en la ignorancia más burda, y de disfrutar cien dulzuras sin saber de dónde provienen; y es que no podrían imaginar las prodigalidades que el sol dispensa a todos los pequeños globos [...]. Creo que es suficiente haber visto esta región para hacerles admirar que el sol es el padre de todos ustedes y el creador de todas las cosas”. *Ibidem*, p. 187.

Esta reflexión, para su época, resulta muy irreverente pues en la explicación de Campanella Dios ha quedado fuera del proceso de la creación. Además, en su largo recorrido que hacen juntos le describe los mecanismos de vida y muerte en el sol. Así le informa que cualquier ser, “expiré donc qu'il est, ou pour mieux éteint, les petit corps ignés qui composaient sa substance entrent dans la grosse matière de ce monde allumé”.¹⁹ En este continuo desplazamiento, de repente a Campanella se le llena el rostro de alegría pues ha identificado, gracias a una especie de presciencia mágica, a Descartes a sólo tres leguas de donde se encuentran. Dyrcona no logra entender cómo puede estar tan seguro de que a esa distancia se trate del padre de la nueva filosofía y le replica que tal vez acaba de verlo en sueños. Campanella le dice: “Si vous appelez songe, dit-il, ce que votre âme peut voir avec autant de certitude que vos yeux le jour quand il luit, je le confesse”.²⁰ Los dos filósofos al fin se encuentran y apenas comienzan a intercambiar ideas cuando de repente el texto se interrumpe. Dice Roger Chartier:

Los *Estats et Empires du Soleil* no fueron publicados en vida de su autor. Según la opinión de Le Bret en el prefacio de 1657, el texto sin duda formaba parte de los manuscritos que fueron robados del cofre de Cyrano durante la enfermedad que siguió al accidente, o el atentado, o incluso el ataque de la carroza de su protector, el duque de Arpajon, donde fue gravemente herido en la cabeza. Recuperada la obra es impresa en 1662 por Charles Sercy con el acuerdo del hermano de Cyrano, [...] su legatario universal. Esta edición es el único estado conocido de una obra de la que no sobrevivió ningún manuscrito.²¹

Es muy probable, como lo apunta Parmentier,²² que en la utopía cyraniana, el personaje de Descartes, al confrontarse con Campanella, hubiera atacado con sarcasmo y desprecio al calabrés, hasta reducir a nada su doctrina mágico-naturalista. Sin embargo, lo que interesa rescatar de este viaje interplanetario es que, en opinión de Cyrano de Bergerac, a pesar del desprecio que Descartes manifestó

¹⁹ “Al expirar, o mejor dicho al apagarse, los corpúsculos congénitos que componen su sustancia se integran a la materia enorme de este mundo encendido”. *Ibidem*, p. 193.

²⁰ “Si llamas sueño a lo que tu alma puede ver con tanta certeza como tus ojos ven resplandecer el día, confieso que es así”. *Ibidem*, p. 206.

²¹ Roger Chartier, “Libros parlantes y manuscritos clandestinos”, *Escritos y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVIII)*, p. 135.

²² B. Parmentier, *op. cit.*, p. 46.

siempre por la obra del pensador italiano, ellos no son más que dos compañeros de una misma búsqueda. Lerner²³ advierte atinadamente que estos dos constructores del pensamiento moderno, junto con otros filósofos de la talla de Telesio, Cardano, Bruno, Galileo, Kepler, Hobbes, Mersenne, Gassendi, entre muchos otros, tienen en la óptica de Cyrano de Bergerac el gran mérito de haber rechazado una herencia filosófica secular y, ante todo, el haber asumido una actitud muy riesgosa frente al mundo y al conocimiento de éste.

Bibliografía

- BERGERAC, Cyrano de, *Les États et Empires du Soleil*. Paris, Garnier-Flammarion, 2003.
- BERGERAC, Cyrano de, *Voyage dans la lune*. Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
- CAMPANELLA, Tommaso, *La Cité du Soleil*, ed. Luigi Firpo, trad. Arnaud Tripet. Genève, Droz, 2000.
- CHARTIER, Roger, *Escribir y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVIII)*, trad. Víctor A. Goldstein. Buenos Aires, Katz, 2006.
- COSTENTIN, Catherine, Michèle ROSELLINI, *Cyrano de Bergerac. Les États et Empires de la lune et du soleil*. Tournai, Atlante, 2005.
- HIRSCHBERGER, Johannes, *Historia de la filosofía*, Tomo II. Barcelona, Herder, 2000.
- LERNER, Michel-Pierre, *Tommaso Campanella en France au XVII^e siècle*. Napoli, Bibliopolis, 1995.
- MONGRÉDIEN, Georges, *Cyrano de Bergerac*. Paris, Berger-Levrault, 1965.
- Voyages aux pays de nulle part*, Ed. Francis Lacassin. Paris, Robert Laffont, 2000.

²³ M. Lerner, *op. cit.*, p. 129.

Los interiores de la narrativa dannunziana. El *Vittoriale* de la escritura

Mariapia LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

Alla memoria dei miei nonni Manfredo e Maria Lamberti, vicini del Vittoriale; e di mio zio Mario Lamberti, legionario con D'Annunzio a Fiume

En Gabriele D'Annunzio se mezclan prodigiosamente el hombre y el poeta. Aquel que amaba definirse “el vate de los italianos”, había pacientemente creado de sí mismo un personaje y un mito. Los avatares políticos y las hazañas bélicas de su madurez tenían la finalidad de dar plenitud a la figura del gran amante y del refinadísimo *viveur* de su juventud. De él se narraban –y se siguieron narrando durante largo tiempo después de su muerte– aventuras y modos de vida extraordinarios, que constituían un modelo y determinaban la envidia de los italianos, recién salidos de un secular provincialismo. Su escritura minuciosa, precisa, elegantísima, pero al mismo tiempo profunda hasta volverse despiadada cuando trataba la esencia del alma humana, su poesía musical e intensa, recorrida por vetas arcaizantes y enojada por preciosismos lingüísticos, pero no exenta de modernidad, constituyen la contraparte perfecta, la imagen especular, de esta compleja y teatral historia humana, y son un verdadero manual de estética vital y artística. El adjetivo *dannunziano* no sirvió sólo para indicar las características y las cualidades literarias del escritor, sino también los gustos y las actitudes del hombre.

Y dannunziana fue toda una época. La *belle époque* se vistió y se adornó con los elementos sofisticadamente decadentistas del Vate. Muebles antiguos con orígenes aristocráticos, objetos de arte refinados y preciosos como recuerdos históricos, prendas de vestir confeccionadas con telas lujosas de delicados colores; y, por qué no, las flores, vivas o cortadas, en los jardines o sobre las mesas, no sólo fueron deseados y comprados por el escritor que no se preocupaba de deudas ni de las subastas públicas que ponían fin a sus mansiones y sus amores; sino que se encuentran en sus novelas con una precisa función narrativa, crean los ambientes, definen a los personajes, y

en definitiva delimitan la demora ideal del poeta, el paraíso artificial, el transfondo perfecto para su vida escenográfica, de la que el *Vittoriale* fue un reflejo.

La creación del *Vittoriale degli Italiani* como un “buen retiro” final e irreversible del escritor, que ya había dejado de ser poeta, no interesa aquí desde el punto de vista de una aventura vital, y de una muy discutida protección que el gobierno fascista otorgaría al Vate, sino como el resultado, con su opulencia y sobreabundancia de objetos perfectamente “dannunzianos”, de una elaboración progresiva de una estética personal, de un concepto de lujo y refinamiento que se puede rastrear prácticamente en toda su producción literaria. Tomaremos aquí en consideración sobre todo *Il piacere* (escrito entre julio y diciembre 1888), como novela paradigmática de la estética objetual y vital de D’Annunzio, que en el infame y aristocrático Sperelli crearía su más acariciado *alter ego*.

Un ideal de estilo

La elegancia de la vida, el estilo aristocrático que D’Annunzio anhelaba como meta ideal, derivan de la antigua alcurnia en Andrea Sperelli, que en la ficción encarna el estado social que la realidad había negado al poeta, nacido en cuna oscura:

Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d’eletta cultura, d’eleganza e di arte. [...] L’urbanità, l’atticismo, l’amore delle delicatezze, la predilezione per gli studi insoliti, la curiosità estetica, la mania archeologica, la galanteria raffinata erano nella casa degli Sperelli qualità ereditarie. (cap. II, p. 38)¹

Y estas cualidades heredadas se reflejan en su gusto, un gusto consagrado y aprobado por la alta sociedad:

La mania si propagava, come un contagio. In quell’anno, a Roma, l’amore del *bibelot* e del *bric-à-brac* era giunto all’eccesso; tutti i saloni della nobiltà e dell’alta borghesia erano ingombri di “curiosità”; ciascuna dama tagliava i cuscini del suo divano in una

¹ La edición usada es la Treves, Milano, 1901.

pianeta o in un piviale e metteva le sue rose in un vaso di farmacia umbro o in una coppa di calcedonio (cap. III, p. 79)

Es un gusto enfocado principalmente hacia los objetos preciosos, curiosos y raros, un anticuariado que roza por momentos la joyería y la glíptica, mas que busca sobre todo los orígenes ilustres en el objeto, la carga de memorias históricas que puede nobilitarlo más allá de la estética:

Tre, veramente, in quella vendita cardinalizia, eran le cose “superiori”: la *Storia di Narciso*, la tazza di cristallo di rocca, e un elmo d’argento cesellato da Antonio del Pollajuolo, che la Signoria di Firenze donò al conte d’Urbino nel 1472, in ricompensa dei servigi da lui resi nel tempo della presa di Volterra. (cap. III, p. 77)

Un centauro intagliato in un sardonio, opera assai fina, forse proveniente dal disperso museo di Lorenzo il Magnifico, la tentò. (cap. III, p. 78)

Erano smalti, avorii, orologi del XVIII secolo, gioielli dell’oreficeria milanese del tempo di Ludovico il Moro, libri di preghiere scritti a lettere d’oro su pergamena colorita d’azzurro. (cap. III, p. 80)

Y estos objetos no sólo se adquieren en las subastas mundanas –pretexto para encuentros sociales en la clase alta italiana inclusive hasta después de la Segunda Guerra mundial–, sino que adquieren mayor precio si son objetos heredados que certifiquen la antigüedad de la familia, subrayada también por la fama y la inmortalidad del nombre del artífice:

L’altra acquaforte riferivasi al gran bacino d’argento che Elena Muti aveva ereditato da sua zia Flaminia.

Questo bacino era storico: e si chiamava la Tazza d’Alessandro. Fu donato alla principessa di Bisenti da Cesare Borgia prima ch’ei partisse per la terra di Francia [...]. Il disegno delle figure che giravano a torno e di quelle che sorgevano dal margine delle due estremità era attribuito al Sanzio. (cap. IV, p. 117)

Los arcones que el marido de Elena “halla” en Lucca llevan pinturas nada menos que de Botticelli:

–Dove metereste voi questi due cassoni? Vedete: li ha trovati Mems a Lucca. Le pitture sono del vostro Botticelli. Dove metereste questi arazzi? (cap. XI, p. 334)

Como se ve ya en estos fragmentos citados, en el gusto de los objetos preciosos se reconoce una preferencia de época muy clara. Los espíritus refinados, como Sperelli-D'Annunzio, descartan casi completamente las épocas en las que el concepto de belleza era más accesible al gusto inmediato. Se exalta principalmente el *Quattrocento*, o el último *Trecento*, el periodo inmediatamente anterior al florecer del Renacimiento; no sólo en los objetos, sino en las elecciones más básicas del gusto:

Eleggeva [Sperelli], nell'esercizio dell'arte, gli strumenti difficili, esatti, perfetti, incorruttibili: la metrica e l'incisione; e intendeva proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane, con severità, riallacciandosi ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che precorrono il Rinascimento. (cap. III, p. 114)

No es posible no recordar, frente a estas palabras los primeros grandes versos dannunzianos de *L'Isotteo*, específicamente el "Trionfo d'Isotta" que se modela sobre los ritmos métricos del *Trionfo di Baccho e Arianna* de Lorenzo de' Medici.

La pasión por el *Quattrocento*, que se refleja también en las postrimerías del siglo XIX en la corriente artística prerrafaelita, transpare también en la estética femenina, en los retratos de las aristocráticas damas que configuran el gineceo de Sperelli:

Questa dama [Donna Ippolita Albónico] aveva nella sua persona una grande aria di nobiltà, somigliando un poco a Maria Maddalena d'Austria, moglie di Cosimo II de' Medici, nel ritratto di Giusto Suttermans, ch'è in Firenze, dai Cirsini. (cap. IV, p. 132)

Aveva [Maria Ferres] un volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma a pena a pena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo li artisti ricercatori d'eleganza esageravano. Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo. (cap. VII p. 198)

...e s'ella [Maria] avesse avuto in torno le tempie corona di narcisi e da presso una di quelle grandi lire a nove corse che portano dipinta a encausto l'effigie di Apollo e d'un levriere, certo sarebbe apparsa un'alunna della scuola di Mitilene, una lirista lesbiaca in atto di riposo, ma quale avrebbe potuto immaginarla un prerrafaelita. (cap. VIII, p.207)

Portava [Maria] un abito d'uno strano color di ruggine, d'un color di croco, disfatto, indefinibile; d'uno di quei colori cosiddetti este-

tici che si trovano ne' quadri del divino Autunno, in quelli de' Primitivi, e in quelli di Dante Gabriele Rossetti. (cap. VIII, p.212)

Esta misma preferencia se percibe en las descripciones de objetos que se quieren ennoblecer, aunque sin una atribución a un autor determinado:

...un piccolo specchio antico dalla cornice ornata di figure scolpite con uno stile cosí agile e franco che parevano, più tosto che nel legno, formate in un oro malleabile. Era un'assai leggiadra cosa, uscita certo dalle mani d'un delicato quattrocentista per una Mona Ammorrosisca o per una Laldomine. (cap. I, p. 33)

o, *al revés*, en los objetos de los que se quiere subrayar el mal gusto:

Le majoliche non eran durantine, istoriate dal cavalier Cipriano del Piccolpasso, né le argenterie eran quelle milanesi di Ludovico il Moro; ma né pure erano troppo volgari. (cap. X, p. 309)

Pero el divino *Quattrocento* no sólo es un punto de referencia estético, está tangiblemente presente en los objetos de decoración y arte poseídos por los sofisticados actores de la intriga novelesca: en casa de Sperelli, por ejemplo, "Alcuni preziosi mobili di sacrestia, in legno scolpito, del secolo XV, compivano il pio addobbo, insieme con alcune maioliche di Luca della Robbia" (cap. X, p. 290); y su famosa colcha de seda, que envuelve la belleza desnuda de Elena,

...proveniva dal corredo di Bianca Maria Sforza, nipote di Ludovico il Moro; la quale andò sposa all'imperator Massimiliano. (cap. IV, p. 116)

Los siglos subsecuentes aparecen sólo en objetos típicos de otras épocas, objetos aún no presentes en el refinado siglo del primer Renacimiento, como las tabaqueras y las joyas típicas del siglo XVIII:

Guardarono insieme i gioielli del settecento, le fibbie e i diademi di *stras*, gli spilli e gli orologi di smalto, le tabacchiere d'oro, d'avorio, di tartaruga, tutte quelle minuterie d'un secolo morto, che in quella chiara luce mattinale formavano una ricchezza armoniosa. (cap. XII, p. 366)

o los libros encuadernados de finales del XVI:

Il collezionista prendeva i libri dalle file dell'armario [...]. Le sue mani oscene si facevano carezzevoli intorno i libri osceni rilegati in cuoi e tessuti di pregio [...] Le rilegature dei volumi erano mirabili. Una pelle di pescecane, rugosa e aspra come quella che avvolge l'elsa delle sciabole giapponesi, copriva le due facce e il dorso; i fermagli e le borchie erano d'un bronzo assai ricco d'argento, opere di cesello elegantissime, che ricordavano i più bei lavori in ferro del secolo xvi. (cap. XII, p. 400- 401)

El único objeto-joya del que no se menciona la época es la famosa calavera cuajada de diamantes y rubíes que se volverá la alegoría de la irreversible decadencia moral de Andrea, adornada y enmascarada por su refinada sensibilidad estética:

Era una piccola testa di morto scolpita nell'avorio con una straordinaria potenza d'imitazione anatomica. Ciascuna mascella portava una fila di diamanti, e due rubini scintillavano in fondo alle occhiaie [...] Il cranio si apriva, come una scatola, se bene la commessura fosse quasi invisibile. (cap. III, p. 82)

Algunos objetos son de época manierista o barroca, con tal que sean de autores célebres. Elena Mutis posee pesados tapices que esconden sus puertas, a los que bien "avrebbe potuto disegnarli il Primaticcio bolognese" (cap. IV, p. 101) y un crucifijo de Guido Reni en su alcoba:

Il crocifisso di Guido Reni faceva religiosa l'ombra dei cortinaggi; (cap. IV, p. 103)

Tiene tapicerías en su comedor de época y estilo barrocos:

...la colazione fu servita in un'allegria sala tappezzata d'arazzi della fabbrica barberina rappresentanti Bambocciate su lo stile di Pietro Loar. (cap. XII, p. 370)

y también la marquesa de Ateleta tiene tapicerías dieciochescas de autor en su comedor:

E i fauni e le ninfe e le altre leggiadre forme di quella mitologia arcadica, e i Silvandri e le Filli e le Rosalinde animavan della lor tenerezza, su le tappezzerie delle pareti, un di que' chiari paesi citerèi ch'esciron della fantasia d'Antonio Watteau. (cap. III, p. 61)

y deciochescos son los candelabros que ornán la mesa:

I festoni intrecciati di camelie e di violette s'incurvavano fra i pampinosi candelabri del xviii secolo animati dai fauni e dalle ninfe". (*idem*)

y Sperelli posee una pequeña sala comedor privada dieciochesca para las ocasiones galantes especiales:

...per le occasioni straordinarie, per qualche fino *luncheon* d'amore o per qualche piccola cena galante, aveva una camera ornata delle tappezzerie napoletane d'alto liccio, del secolo xviii, che Carlo Sperelli ordinò al reale arazziere romano Pietro Duranti nel 1766, su disegni di Girolamo Storace. I sette pezzi delle pareti rappresentavano, con una certa copiosa magnificenza alla Rubens, episodi d'amori bacchici; e le portiere, le sopraporte, le soprafinestre, rappresentavano frutta e fiori. Gli ori pallidi e fulvi, predominanti, e le carni perlate e i cinabri e gli azzurri cupi facevano un accordo morbido e nudrito. (cap. X, p. 292)

En todos estos casos la constante es que la frívola y "fácil" belleza del xvii y xviii acompaña el placer cotidiano y algo vulgar de la comida, mientras que el refinamiento del xv se asocia a la intimidad de la alcoba o a las sombras propicias del salón, o sencillamente a los intereses coleccionistas de una sociedad en el borde del agotamiento estetizante.

El refinado latinista D'Annunzio y el aristocrático romano Sperelli no podían ser insensible al amor por la inmortal belleza clásica y por los objetos de sabor romano (la "manía arqueológica" hereditaria en los Sperelli), los "objetos de excavación", como se los definía, que hacían el júbilo de los descubridores, en cuya posesión quedaban. En el *Trionfo della morte* el poeta celebra el hallazgo de "una statua di Calliope ritrovata nel limo del Tevere la sera innanzi, divinamente levigata da secoli d'acqua." (*Trionfo della morte*, p. 11);² y allí mismo proclama, en su homenaje entrañable al gran Pascoli:

Qualora le città nobili usassero far doni ai poeti, che mai avrebbe potuto donare Bologna all'estremo omeride se non la testa dell'Athena Lemnia? Sembra escita da certe visioni tumultuose dei *Poemi conviviali*, sembra una duratura bellezza provata dalla strage e dall'incendio, un frammento dissepolto di sotto alle rovine d'un antico assedio. Ha il viso e il collo chiazziati di ferruginoso, come ingrommati di sangue vetustissimo; e sotto il

² La edición consultada del *Trionfo della Morte* para las citas es la Treves, Milano 1920.

collo, nello sterno e nella clavicola, è come infoscata dal fuoco che appiccarono al tempio i saccheggiatori corazzati di bronzo. (*Trionfo della morte*, p. 19)

El objeto antiguo es bello en la medida en que revela y no esconde su antigüedad: la estética decadentista revela sus mórbidos e inquietantes matices en esta predilección por la pátina, por lo delicadamente *fané*. El placer descrito por el poeta, que se improvisa arqueólogo, restaurador, cincelador, en rescatar del olvido y las incrustaciones del tiempo y la vulgaridad humana las mayólicas de los Robbia en *Le faville del maglio*, es análogo al de Sperelli en humillar el hallazgo arqueológico y mortuorio reduciéndolo a mesa de tocador, un placer sutil y sacrílego como el de subyugar la castidad marital de la inocente Maria Ferres:

Sopra un gran sarcofago romano, trasformato con molto gusto in una tavola per abbigliamento erano disposti in ordine i fazzoletti di batista, i guanti da ballo, i portafogli, li astucci delle sigarette, le fiale delle essenze, e cinque o sei gardenie fresche in piccoli vasi di porcellana azzurra. (*Il piacere*, cap. III, p. 87)

Un sutil placer sacrílego y de profanación deriva también del uso diríamos desmedido de paramentos y telas eclesiásticos. Son objetos muy preciados, que se venden en las subastas tan del gusto de la alta sociedad romana:

In quelle stanze umide e basse entrava una luce grigia; lungo le pareti erano disposti in ordine alcuni mobili di legno scolpito e alcuni grandi trittici e dittici della scuola toscana del xiv secolo; quattro arazzi fiamminghi, rappresentanti la *Storia di Narciso*, pendevano fino a terra; le maioliche metaurensi occupavano lunghi scaffali; le stoffe, per lo più ecclesiastiche, stavano o spiegate su le sedie o ammucchiate su i tavoli; i cimeli più rari, li avorii, li smalti, i vetri, le gemme incise, le medaglie, le monete, i libri di preghiere, i codici miniati, li argenti lavorati erano raccolti entro un'alta vetrina, dietro il banco dei periti; un odor singolare, prodotto dall'umidità del luogo e da quelle cose antiche, empiva l'aria. (cap. III, p. 76)

y se les emplea abundantemente como telas de tapicería para muebles o pared. Sperelli específicamente ha decorado la alcova de sus amores y de su corrupción con una profusión de elementos religiosos:

La stanza era religiosa, come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro. Il letto sorgeva sopra un rialto di tre scalini, all'ombra di un baldacchino di velluto controtagliato, veneziano, del

secolo xvi, con fondo di argento dorato e con ornamenti di un color rosso sbiadito a rilievi d'oro riccio; il quale in antico doveva esser un paramento sacro, poichè il disegno portava iscrizioni latine e i frutti del sacrificio: l'uva e le spiche. Un piccolo arazzo fiammingo, finissimo, intessuto d'oro di Cipro, raffigurante un'Annunciazione, copriva la testa del letto. Altri arazzi, con le armi gentilizie della casa Sperelli nell'ornato, coprivano le pareti, limitati alla parte superiore e alla parte inferiore da strisce in guisa di fregi su cui erano ricamate istorie della vita di Maria vergine e gesta di martiri, d'apostoli, di profeti. Un paliotto, raffigurante la parabola delle vergini sagge e delle vergini folli, e due pezzi di pluviale componevano la tappezzeria del caminetto. Alcuni preziosi mobili di sacrestia, in legno scolpito, del secolo xv, compivano il pio addobbo, insieme con alcune maioliche di Luca della Robbia e con seggioloni ricoperti nella spalliera e nel piano da pezzi di dalmatiche raffiguranti fatti della Creazione. Da per tutto poi, con un gusto pieno d'ingegnosità, erano adoperate ad uso di ornamento e di comodo altre stoffe liturgiche: borse da calice, borse battesimali, copricálici, pianete, manipoli, stole, stoloni, conopei. Su la tavola del caminetto, come su la tavola di un altare, splendeva un gran trittico di Hans Memling, una *Adorazione dei Magi*, mettendo nella stanza la radiosità d'un capolavoro. (cap. X, pp. 289-90)

La larga, minuciosa descripción (que nos pareció oportuno reproducir en extenso, con su insistencia sobre los adjetivos propios del mundo religioso y eclesiástico) constituye no sólo un manifiesto de estética decorativa, sino una metáfora de la sutil perversión del esteta, que busca los contrastes más excitantes, las mezclas más atrevidas (las imágenes de una religión que exalta la caridad en el lugar de las celebraciones de su erotismo) para mantener viva y agudizada su sensualidad y su sensibilidad intelectual.

Porque el esteta –Sperelli, D'Annunzio– intelectualiza la sensibilidad y sensualiza el intelecto. Esta necesidad del elemento más directamente sensible, el visual, en la afirmación de gusto, puede acaso explicar por qué en la escritura dannunziana de interiores prevalezca el elemento más colorístico si bien precederо –las flores, los tejidos, las tapicerías–, sobre el más sólidamente anticuario y decorativo –los muebles, los cuadros– con un valor intermedio dedicado al objeto sólido y sin embargo rico en coloridos y reverberaciones –los cristales, los metales, las piedras, las cerámicas.

Las telas preciosas por el tejido, no sólo por el uso sagrado, son el símbolo del lujo y la elegancia. “La mia mano destra posava nu un pezzo di velluto”, escribe Maria en su diario (cap. IX, p. 270); y “le pieghe ricche d'una stoffa celavano in parte” el pianoforte en casa de Donna Francesca D'Aleta (cap. II, p. 64). *Terciopelos, da-*

mascos y brocados constituyen no sólo el atuendo de las damas de alta clase, sino también el de las casas:

Le lanterne di ferro battuto illuminavano inegualmente il cuoio delle pareti, le cassapanche scolpite, i busti antichi su' piedestalli di broccatello. Sotto un baldacchino splendeva di ricami l'impresa ducale: un liocorno d'oro in campo rosso. (cap. IV, p. 99)

Barbarella corse ad aprire il pianoforte che spariva sotto una vasta sciabla di velluto rosso trapunta d'un oro opaco; (cap. XII, p. 372)

El terciopelo es el símbolo de refinamiento y estilo, si D'Annunzio podía decir de sí mismo, refiriéndose a los valores de su vida y su arte:

Si vide che la magnificenza del mio vivere non era nei miei veluti e nei miei cavalli. (*Trionfo della morte*, p. 76)

Pero los colores de esas elegantes tapicerías, de tela o cuero, son, por un lánguido principio de elegancia, y como prueba de su antigüedad, esfumados, gastados, mortecinos:

Era una seggiola ampia e profonda, ricoperta di un cuoio antico, sparso di chimere pallide a rilievo, in sul gusto di quello che copre le pareti d'una stanza nel palazzo Chigi. Il cuoio aveva preso quella tinta calda e opulenta che ricorda certi fondi di ritratti veneziani, o un bel bronzo conservante a pena una traccia di doratura o una scaglia di tartaruga fina da cui traspare una foglia d'oro. Un gran cuscino, tagliato in una dalmatica, d'un colore asai disfatto, di quel colore che i setaiuoli fiorentini chiamano rosa di gruogo, rendeva molle la spalliera. (*Il piacere*, cap. I, p. 22)

Sul divano, alla parete, i versi argentei in onore della donna e del vino, frammisti così armoniosamente agli indefinibili colori serici del tappeto persiano del XVI secolo, scintillavano percossi dal tramonto. (cap. I, p. 19)

Si adagiò sopra un largo divano coperto d'un tappeto di Bouckara amaranto su cui languivano i cuscini pallidi e su' cuscini le palme d'oro smorto. (cap. XII, p. 407)

Y recordemos que en el pequeño comedor de Sperelli "Gli ori pallidi e fulvi, predominanti, e le carni perlate e i cinabri e gli azzurri cupi facevano un accordo morbido e nudrito." (cap. X, p. 292)

Sólo más vivos son los colores de los cortinajes: cortinas de encaje velan las ventanas del *boudoir* de Sperelli, y una cortina "d'un vivo colore arancione" (cap. VIII, p. 207) en Schifanoja enmarca la bruna belleza de Maria. Imaginamos vivos en extremo los colores de los bordados sobre la famosa colcha del zodiaco, aunque no se nos describan con exactitud; pero el fondo azul es de todos modos deshecho, "disfatto":

Tra le cose più preziose possedute da Andrea Sperelli era una coperta di seta fina, d'un colore azzurro disfatto, intorno a cui giravano i dodici segni dello Zodiaco in ricamo, con le denominazioni [...] a caratteri gotici. Il Sole trapunto d'oro occupava il centro del cerchio; le figure d'animali, disegnate con uno stile un po' arcaico che ricordava quello dei mosaici, avevano uno splendore straordinario; tutta quanta la stoffa pareva degna d'ammantare un talamo imperiale. (cap. IV, p. 116)

Colores más brillantes se encuentran sólo cuando la luz solar o del fuego los suscita en los materiales receptivos, agregando al placer del valor intrínseco estético e histórico el placer de la participación de la naturaleza a la belleza artificial del objeto:

Il camino non aveva più vampa, ma i tizzoni illuminavano in parte le figure sacre nel parafuoco fatto di un frammento di vetrata ecclesiastica. (cap. I, p. 34)

Andrea si levó; e passò nella camera ottagonale, per abbigliarsi. Il sole entrava a traverso le tendine di merletto, facendo scintillare all'ingiro le mattonelle arabo-ispagne, gli innumerevoli oggetti d'argento e di cristallo, i bassi rilievi del sarcofago antico. (cap. X, p. 291)

Nella stanza la luce diminuiva, le forme si perdevano nella mezz'ombra, il gran Buddha raccoglieva nella sua doratura un chiaror singolare. (cap. XII, p. 352)

Así también, en esta exquisita mezcla de lo natural y lo artístico, los reflejos y los colores de los floreros y de la vajilla se mezclan con el colorismo de las flores, rosas principalmente, un verdadero *leit-motif* de la novela. Con una descripción de rosas en un florero literalmente se abre la narración; descripción que inserta en el elemento realístico, una sofisticada comparación artística, obviamente del *Quattrocento*:

Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavano sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgono dietro la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli alla galleria Borghese. (cap. I, p. 1)

Poco más adelante, el color de las rosas, un color ausente, el blanco, armoniza y se sobrepone al blanco del mármol sobre la chimenea:

Più sopra, su la sporgenza del caminetto, da una delle coppe, cadevano le foglie d'una grande rosa bianca che si disfaceva poco a poco, languida, molle, con qualche cosa di femminile, direi quasi di carnale. Le foglie, concave, si posavano delicatamente sul marmo, simili a falde di neve nella caduta. (cap. I, p. 35-36)

En otro momento, cuando la marquesa de Ateleta lleva un ramo de innumerables rosas a Sperelli convaleciente, sus colores ocupan toda la atención del escritor, y una vez más el inasible blanco prevalece sobre los tonos del rojo "violento" por instantes, pero siempre deshecho, "disfatto":

Le infinite gradazioni del rosso, dal cremisi violento al color disfatto della fragola matura, si mescevano alle più fini e quasi invisibili variazioni del bianco, dal candore della neve immacolata al colore indefinibile del latte a pena munto, dell'ostia, della midolla d'una canna, dell'argento opaco, dell'alabastro, dell'opale. (cap. VII, p. 189)

Se están volviendo apenas de moda, en la alta sociedad dannunziana, las abominables orquídeas, que Proust volverá imprescindibles en toda relación galante. La marquesa de Ateleta

...a punto, in quell'inverno aveva introdotta la moda delle catene di fiori sospese dall'un capo all'altro, fra i grandi candelabri; ed anche la moda dell'esilissimo vaso di Murano, latteo e cangiante come l'opale, con entro una sola orchidea, messo tra i vari bicchieri innanzi a ciascun convitato. (cap. II, p. 53)

y Maria Ferres escribe en su diario:

Sul tavolo era un vaso coreano, giallastro e maculato come la pelle di un pitone; e nel vaso era un mazzo d'orchidee, di quei fiori grotteschi e multiformi che son la ricercata curiosità di Francesca. (cap. IX, p. 270)

El florero es coreano, como la única pantalla que se menciona es japonesa:

Nella sala la luce si diffondeva a traverso un gran paralume giapponese, temperata e rossa. (cap. VII, p. 201)

Faltan en la novela las descripciones de objetos chinos, el exotismo más *répandu*, menos sofisticado. Encontramos un solo objeto de aquel *kitsch* que asociamos a la época:

Una gru di bronzo, a una estremità, reggeva nel becco levato un piatto sospeso a tre catenelle, come quel d'una bilancia; e il piatto conteneva un libro nuovo e una piccola sciabola giapponese, un *waki-zashi*, ornato di crisantemi d'argento nella guaina, nella guardia, nell'elsa." (cap. III, p. 64)

Pocas las menciones de cristalería y plata de mesa, una sola de objetos de porcelana, pues la preferencia va hacia las mayólicas de tradición itálica:

... e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci, antiche forme d'inimitabile grazia, ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri d'Ovidio." (cap. I, p. 2)

El uso de estos objetos revela no sólo una moda en el gusto, sino también el poder que tiene la clase aristócrata, sofisticada, de decidir sobre usos y costumbres, sobre el ostracismo o la revaluación de comportamientos en la vida social:

—Tu che sei una innovatrice— diceva la Muti a Donna Francesca, mentre bagnava le dita nell'acqua tiepida d'un vaso di cristallo azzurro orlato d'argento —dovresti rimetter l'uso del dare l'acqua alle mani col mesciroba e col bacino antico, fuor di tavola. (cap. III, p. 63)

Todas estas exquisiteces, las colecciones, las reliquias, las tapicerías y los terciopelos, tienen que encontrar acomodo en un marco digno.

La mansión ideal

El ideal Sperelli de la novela transforma su casa en un lugar litúrgico para sus celebraciones eróticas, para que los objetos testigos

del amor conserven su magnetismo y se sacralicen; “perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore” (p. 17, cap. I); pero abilísimo “apparecchiatore” o sea director de escena, lo es también el Sperelli de la realidad, el poeta D’Annunzio, que modela su casa ideal de la ficción literaria –como sucesivamente hará con la casa concreta de Gardone– según la imagen que quiere dar de sí.

Fundamentalmente, D’Annunzio oscila entre los dos extremos de su ideal sencillez cartuja, o mejor aún franciscana (una “celda de minorita” como la define en *Il trionfo della Morte*, p. 12), que realza los intereses espirituales del poeta vuelto a otros asuntos, y el sueño de una opulencia espaciosa y suntuosa, aristocrática y principesca que es meta social e imagen de aquel mundo en el que ambiciona entrar.

Escribe en la dedicatoria a Mario Pelosini que abre *Il trionfo della Morte*:

...la casa ch’io m’ebbi un tempo alla foce dell’ Arno tra i ginepri arsicci e le paglie marine [...] la casa era tanto prossima al frangente che dalla finestra non si vedeva se non il flutto, come da un’ alta prora. E mi piacque che intorno a quel nostro primo dialogo non paresse stagnare la quiete domestica ma spirare quasi la libertà d’una navigazione avventurosa. (*Trionfo della morte*, p. VII-VIII)

Y más adelante, en el texto, describiendo la morada de su sueño:

Quando la landa rimbombava come l’Oceano, allo sforzo del vento, egli credeva di essere sopra un vascelletto in punto di salpare per l’ultimo viaggio. Ma quando l’oro primaverile colava sul balcone giù dal minuto crivello dei pini e gli uccelli facevano il lor concerto, quella era la casa lieve ch’io m’aveva sognata più d’una volta, era la ‘casa sul ramo’, lieve, sonora, pronta. (p. 59)

Pero en los hechos, aun cuando las dificultades económicas iniciales lo obligan a elecciones de alojamientos poco confortables, la ubicación es principesca, el arte se ofrece a la contemplación, así sea una copia en escayola, y la miseria se puede definir “espléndida”:

lo era in giorni di splendida miseria, abitando l’antica selleria dei Borghese, tra Ripetta e il Palazzo, tra il fiume torbo e quel ‘gran clavicembalo d’argento’ celebrato in un sonetto dell’adolescenza. La vuota selleria principesca era di così smisurata grandezza che rammentava la sala padovana del Palazzo della

Ragione, se bene mancasse in su l’ingresso la pietra del vitupèro ‘lapis vituperii et cessionis bonorum’. In tanta vastità io non avevo se non un letto senza fusto, un pianoforte a coda, una panca da tenebre, il gesso del Torso del Belvedere e la gioia del respirar grandemente. (p. 11-12)

Aquel torso, quien ha visitado el Vittoriale sabe que nunca ha abandonado al Poeta, acompañado en su discutible gusto por otras copias en hieso. Pero en la novela, en las novelas, las piezas arqueológicas son auténticas, y la morada ideal está rodeada por amplios espacios, parques ricos de rincones umbrátiles, hermas, bancas mármoreas:

In un luogo favorito, ch’era una specie di *lucus* minimo in signoria d’una Erma quadrifronte intenta a una quadruplica meditazione, egli sostò; (*Il piacere*, cap. VI, p. 177)

Y he aquí Schifanoja, que repite un nombre ilustre y tiene ilustres orígenes:

Schifanoja sorgeva su la collina, nel punto in cui la catena, dopo aver seguito il litorale ed abbracciato il mare come in un anfiteatro, piegava verso l’interno e declinava alla pianura. Se bene edificata dal cardinale Alfonso Carafa d’Ateleta, nella seconda metà del XVIII secolo, la villa aveva nella sua architettura una certa purezza di stile. Formava un quadrilatero, alto di due piani, ove i portici si alternavano con li appartamenti; e le aperture de’ portici a punto davano all’edificio agilità ed eleganza, poichè le colonne e i pilastri jonici parevano olisegnatie armonizzati dal Vignola. (cap. VII, p. 186)

Sperelli sueña para la aventura con Maria, idealizada por un instante en sentimiento sincero, un nido de amor no exento del toque aristocrático del arte del *Quattrocento*:

Il loro amore misterioso avrebbe avuto un nido nascosto, in una via deserta, o fuori delle mura, nella campagna, in una villa ornata di majoliche robbiesche, circondata da un verziere. (cap. XII, p. 431)

Pero en la ciudad en la que de hecho vive, Sperelli admira y penetra los muros de las antiguas villas patricias con senderos de acceso flanqueados por “alti bussi” (la altura es prueba de antigüedad) con claustros de vegetación poblados por “statue latine”, obviamen-

te repertos arqueológicos (cap. I, p. 5). Y la ambición de Sperelli-D'Annunzio no termina aquí:

E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a qualche suo superbo amore. (cap. II, p. 43)

Es el sueño supremo, la apoteosis. Sperelli cerrará el episodio de su vida que nos relata la novela, con el alma definitivamente corrompida. La última imagen que contemplan sus ojos y los del lector, es una cara metáfora de su íntima decadencia, del contraste entre la aristocracia exterior y la interior miseria, y es imagen que se refiere a la decoración, a esas telas preciosas de pared, a aquellos tapetes que han cuajado la novela de sus suaves destellos:

Alcuni uomini staccavano ancora qualche tappezzeria dalle pareti, scoprendo il parato di carta a fiorami volgari, su cui erano visibili qua e là buchi e strappi. Alcuni altri toglievano i tappeti e li arrotolavano, suscitando un polverio denso che riluceva ne' raggi. (cap. XII, p. 448-449)

D'Annunzio, el Vate, el héroe, el exaltador del súper-hombre estético, el poeta dramaturgo y novelista al que toda una nación idolatrara, y toda una época, encerrará su persona y su vida en el sobrecargado y decadente mausoleo otorgándole por la generosidad de un dictador que lo admiraba y temía la fuerza de persuasión de su retórica. Rodeado por objetos de belleza caduca y no famosos, por falsos y copias, por reliquias sólo suyas: pálidos reflejos de un sueño de belleza que se tendría que reevaluar y redescubrir.

Bibliografía

- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il piacere*. Milano, Treves, 1901.
D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il trionfo della Morte*. Milano, Treves, 1920.

Un'utopia rivoluzionaria che anticipò l'Unità d'Italia: la Repubblica Romana del 1849

Anna Maria SATTÀ
Universidad Nacional Autónoma de México

Prima di entrare nel merito dell'argomento che tratteremo, è bene ricordare che dopo il Congresso di Vienna (1815), che restaura l'assetto politico europeo in seguito al ciclone napoleonico, il territorio della penisola italiana è suddiviso tra le seguenti potenze:

Regno Lombardo-Veneto (regioni Lombardia e Veneto) sotto il dominio dell'Austria;

Regno di Sardegna (Piemonte e Sardegna) governato dalla casa Savoia, dinastia franco-italiana;

Stato Pontificio (o Stato della Chiesa), che comprende le regioni Lazio, Umbria, Marche, Emilia e Romagna, sotto il dominio del Papato;

Regno delle due Sicilie (tutte le Regioni al Sud d'Italia), governato dalla dinastia franco-spagnola dei Borboni;

Granducato di Toscana e il *Ducato di Modena e Parma*, piccoli staterelli controllati dall'Austria.

Tutta l'Europa è scossa da movimenti rivoluzionari con forte partecipazione popolare, sempre duramente repressi, e anche in Italia, con sempre maggiore frequenza dal nord al sud del territorio italiano, i moti indipendentisti incominciano a scuotere la penisola: si verificano insurrezioni a Milano e a Venezia contro l'Austria, a Palermo e a Napoli contro i Borboni, nello Stato Pontificio contro il regime del Papa.¹

In quest'ultimo Stato, alla morte di Gregorio XVI viene eletto Giovanni Mastai Ferretti, che prende il nome pontificio di Pio IX (chiamato familiarmente dai suoi sudditi "il papa-re"). In un primo momento il nuovo pontefice gode fama di "liberale" e proclama un'amnistia, facendo nascere vaghe speranze di un'apertura democratica verso i movimenti indipendentisti, anche nel resto della penisola. Ma ben presto queste speranze vengono frustrate.

¹ I dati e i testi che si menzionano, dove non si indichi il contrario, sono stati liberamente tratti dalla bibliografia in calce. Una testimonianza sull'epoca del papato si può vedere nel film di Luigi Magni *Nel nome del Signore* (1977).

Lo Stato Pontificio è caratterizzato da una grande miseria e arretratezza sociale. Vige il potere assoluto del papa, il clero gode enormi privilegi nei confronti del resto della popolazione; la proprietà terriera è in mano ai nobili (la cosiddetta "nobiltà papalina", i cui titoli vengono elargiti come premio dell'appoggio al papato); la corruzione è all'ordine del giorno, la libertà di opinione una chimera (esiste la censura ecclesiastica preventiva); i diritti politici sono concessi ai cattolici, ma solo a quelli fedeli al potere. Il carcere e la pena capitale sono applicati abitualmente per delitti comuni e politici. Una singolare espressione di protesta popolare praticata in quell'epoca sono i messaggi attribuiti a Pasquino: così chiamavano il torso di una antica statua che si trovava all'angolo di una via pubblica: i romani nel cuore della notte andavano a lasciare ai piedi di Pasquino i loro scritti anonimi, satirici e pungenti, che tuttora sono chiamati "pasquinate" (in spagnolo *pasquines*). Il poeta dialettale romano Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) nei suoi sonetti, composti quasi tutti negli anni '30 del secolo, si identifica con la plebe romana per esprimere la condizione miserabile in cui questa vive e fa una vera e propria denuncia del sistema sociale.

Uno dei sonetti, che riflettono lo spirito di questo geniale interprete dell'anima popolare, è intitolato "Cosa fa il papa?", e si commenta da solo:

Cosa fa er papa? Eh, ttrinca, fa la nanna,
taffia, pija er caffè, sta a la finestra,
se svara, se scapriccia, se scapestra,
e ttiè Rroma pe ccammera-locanna.

Lui, non avenno fiji, nun z'affanna
a dirigge e accordà bbene l'orchestra,
perché, a la peggio, l'urtima minestra
sarà ssempr de quello che ccomanna.

Lui l'aria, l'acqua, er zole, er vino, er pane
li crede robba sua: È tutto mio,
come a sto monno nun ce fussi un cane.

E quasi quasi goderia sto tomo
de restà ssolo, come stava Iddio
avanti de creà ll'angeli e ll'omo.

[Cosa fa il papa? Eh, beve, dorme,
mangia, prende il caffè, sta alla finestra,

si diverte, si scapriccia, fa quello che vuole
e considera Roma come camera in affitto.

Lui, non avendo figli, non si preoccupa
di dirigere e accordare bene l'orchestra
perché, alla peggio, l'ultima minestra
sarà sempre di quello che comanda.

Lui l'aria, l'acqua, il sole, il vino, il pane
li crede roba sua: È tutto mio,
come se in questo mondo non ci fosse un cane.

E quasi quasi godrebbe questo furbo
di restar solo, come stava Dio
prima di creare gli angeli e l'uomo.]

Le proteste e i moti popolari si intensificano e diventano sempre più pressanti. Nel 1848, in Francia, il popolo di Parigi si solleva, si impadronisce della città e proclama la prima repubblica di ispirazione comunitaria: è l'anno in cui Marx emette il suo *Manifesto*. La fiamma rivoluzionaria si propaga in tutta Europa. Anche il popolo di Roma partecipa con passione e furore crescenti ai movimenti e alle idee di rinnovamento sociale e politico, e le correnti politiche liberali incominciano ad avanzare la richiesta di una Assemblea Costituente. Si arriva a una situazione insurrezionale, finché nel novembre del 1848 scoppia una rivolta e la folla arriva al palazzo del Quirinale, residenza del papa, esigendo riforme. Il Papa non cede, le sue guardie svizzere sparano sulla folla; alla fine Pio IX incarica degli affari politici due dei suoi cardinali e, offeso nella sua dignità e autorità, scappa travestito da prete e si rifugia nella fortezza di Gaeta, nel Regno delle due Sicilie, dove resterà ospite del re Ferdinando di Borbone.

Per le strade di Roma la folla canta una canzone che preti e cardinali sentono con orrore:

Se il Papa è andato via,
buon viaggio e così sia!
Non morirem d'affanno
perché fuggì un tiranno!
Addio sacra corona,
finì la monarchia!
Or che sovrano è il popolo,
mai più ritorni un re!

Si forma un governo di transizione che è presieduto da un ecclesiastico di idee liberaleggianti, monsignor Carlo Emanuele Maz-zantini, subito sconfessato da Pio IX. Il 12 dicembre 1848 si nomina una Giunta di Stato provvisoria che promuove la convocazione di una Costituente degli Stati Romani e l'Assemblea democratica della nuova Repubblica; il 21 gennaio 1849 si indicano le prime elezioni a suffragio diretto e universale. Possono votare tutte le persone maggiori di 21 anni (da notare: il voto è riservato ai soli cittadini di sesso maschile!).

Il Papa reagisce emanando un divieto a tutti i buoni cristiani di partecipare alle elezioni, definite atto sacrilego: tutti quelli che voteranno saranno scomunicati. Votano in 250 mila, una partecipazione straordinaria, mentre il clero e i cittadini fedeli al papa boicottano le elezioni. Sono eletti 179 deputati, fra i quali Giuseppe Garibaldi. Ecco alcuni dei provvedimenti che vengono votati: abolizione del Tribunale del Santo Offizio e della giurisdizione dei vescovi sulle università e sulle altre scuole (si crea il Ministero dell'Istruzione pubblica); abolizione della pena di morte (che veniva praticata per impiccagione); abolizione della censura; istituzione dello Stato civile (fino a quel momento esistevano solo i registri parrocchiali); istituzione del matrimonio civile, abrogazione della norma che prevede l'esclusione delle donne e dei loro discendenti nei procedimenti di successione; fissazione della maggiore età a 21 anni per uomini e donne.

Il nuovo governo assume la forma di un Triumvirato, formato da Giuseppe Mazzini, Carlo Armellini e Aurelio Saffi. Si proclama decaduto il Papato, mentre Armellini dichiara in un discorso alla nuova Costituente: "...la forma di governo dello Stato Romano sarà la democrazia pura, e prenderà il glorioso nome di Repubblica Romana". Inizia così l'avventura di questa Repubblica, che rimarrà in vita solo cinque mesi, fino al 4 luglio di quell'anno.

Il nuovo governo si trova di fronte a una disastrosa situazione delle finanze pubbliche. Si decide come prima misura l'incameramento dei beni ecclesiastici, costituiti da un enorme patrimonio di beni mobili e immobili, depositi in denaro, arredi sacri preziosi, per un valore di 120 milioni di scudi. Col ricavato di questi beni si decide di provvedere di abitazioni le classi più umili, che da sempre vivono in tuguri malsani. Così dice tra l'altro il relativo decreto: "Art. I. Ogni famiglia, composta di un numero di almeno tre individui, avrà da coltivare una quantità di terra capace ai lavori di un paio di buoi, corrispondente a un buon rubbio romano..." (un rubbio = 18 mila m.q.). Si abolisce la tassa patenti, che i commercianti e

gli artigiani devono pagare per esercitare il loro mestiere. Si decide inoltre un prestito forzoso allo Stato in base al reddito, provvedimento necessario ma certamente poco gradito alla popolazione. Si revoca anche l'appalto del commercio del sale concesso al principe papalino Torlonia, il quale deteneva il monopolio di quell'indispensabile genere alimentare.

Intanto il Papa da Gaeta invoca l'aiuto delle potenze che riconoscono la religione cattolica come culto di stato, per ristabilire la sua autorità su Roma, mentre la giovane Repubblica è circondata da forze ostili: Francia (che ha ristabilito un regime "repubblicano" con a capo Napoleone III, sconfiggendo la Comune rivoluzionaria), Austria e i Borbone a Napoli.

Mazzini coltiva un'utopia umanistica ma non possiede una concreta capacità di governo né una visione realistica della situazione. In uno dei suoi messaggi proclama: "La Repubblica è un principio d'amore, di maggiore incivilimento, di progresso fraterno con tutti e per tutti, di miglioramento morale, intellettuale, economico per l'universalità dei cittadini [...] è il principio del bene su quello del male, del diritto comune sull'arbitrio di pochi, della santa eguaglianza sul privilegio e il dispotismo".

In risposta all'appello di Pio IX, Luigi Napoleone Bonaparte, presidente della Repubblica francese, che in seguito si proclamerà imperatore col nome di Napoleone III —lo stesso che anni più tardi imporrà come imperatore del Messico Massimiliano d'Asburgo— invia il generale Charles-Victor Oudinot contro la nuova Repubblica Romana. Il 22 aprile una flotta francese salpa da Tolone: la flotta è formata da sei fregate a vapore, due corvette e due battelli con circa 15 mila uomini. Oudinot deve impadronirsi di Roma fingendo di proteggerla; Luigi Napoleone, alla vigilia delle elezioni francesi, non vuole scontentare l'ala clericale che chiede il ritorno del papa e nemmeno attaccare apertamente la Repubblica Romana che gode di ampia simpatia presso i democratici francesi. I Triumviri inviano un messaggio al generale Oudinot, che dice:

In nome di Dio, in nome della Francia e dell'Italia, Generale, interrompa la sua marcia. Eviti una guerra tra fratelli. Che la storia non possa dire: la Repubblica francese ha fatto, senza motivo, la sua prima guerra contro la Repubblica italiana! Lei è stato evidentemente male informato sulla condizione del nostro paese; abbia il coraggio di riferirlo al suo Governo e ne attenda nuove istruzioni. Noi siamo decisi a respingere la forza con la forza. La responsabilità di questa grande sciagura non ricadrà certo su di noi.

Naturalmente questo messaggio non ferma gli invasori.

La flotta sbarca a Civitavecchia e il 30 aprile attacca militarmente, mentre i patrioti si organizzano per difendere Roma dall'esercito francese. La prima brigata è comandata da Giuseppe Garibaldi, che ha allora 42 anni; in un primo momento ha il sopravvento sulle truppe francesi, ma Mazzini lo ferma, sperando di poter arrivare a una trattativa con Oudinot. Garibaldi non è d'accordo, ma obbedisce all'ordine di Mazzini. Oudinot, momentaneamente sconfitto, chiede rinforzi a Parigi, Luigi Napoleone invia il diplomatico Ferdinand Lesseps con l'incarico di arrivare a un accordo con Mazzini. In realtà il mandato è equivoco e lo stesso Lesseps (che più tardi diventerà famoso per la costruzione del Canale di Suez) è ingannato dal suo governo: firma una tregua militare che più tardi i francesi romperanno proditoriamente dopo l'arrivo di altre truppe dalla Francia.

Ora Oudinot ha 36 mila uomini a disposizione e inizia l'attacco militare alla città di Roma. Contemporaneamente gli austriaci invadono Emilia Romagna e Marche, mentre la Spagna, tramite Ferdinando di Borbone re di Napoli, invia 9 mila uomini che attaccano il sud del Lazio, sottraendo quindi forze militari alla difesa di Roma. Garibaldi ha in tutto 6 mila uomini, alcuni sono volontari di altre regioni e paesi europei. Tra di loro ci sono preti rivoluzionari, borghesi, nobili, popolani, alcune donne. Il futuro generale ha l'incarico di difendere la zona tra Porta Portese e Castel Sant'Angelo, sulla riva sinistra del Tevere, mentre i francesi assediano la città da tutte le parti, bombardandola con artiglieria pesante.

Si capisce subito che la difesa di Roma è impossibile, i suoi migliori uomini muoiono uno dopo l'altro dopo essersi battuti disperatamente; Garibaldi perde in un solo giorno 900 uomini. I combattimenti si protraggono per diversi giorni. Tra i patrioti morti nella difesa di Roma, tutti giovani fra i 18 e 25 anni, c'è anche Goffredo Mameli, di 22 anni, che fa in tempo a lasciarci l'attuale inno nazionale *Fratelli d'Italia*. I busti in pietra di questi giovani combattenti si possono attualmente vedere sulla passeggiata al Gianicolo, il colle di Roma dove più ha infuriato la battaglia, e loro nomi sono anche sulle targhe di molte strade romane: Induno, Manara, Roselli, Dandolo, Venezian, Giuditta Taviani Arquati, che, incinta, era stata trafitta da un colpo di baionetta.

I romani di oggi ricordano anche Ciceruacchio, al secolo Angelo Brunetti, un popolano rivoluzionario tra i più radicali e combattivi, di cui cito qui un commento su Pio IX: "Non illudiamoci romani, parliamoci franco, dire prete patriottico è dire corvo bianco.

Contraddizione in termini cui non si ha eguale, essere Papa a un tempo ed essere liberale".

La distruzione e la perdita di vite umane e di monumenti storici sotto i colpi dei cannoni francesi è così terribile che il corpo diplomatico accreditato a Roma (rappresentanti di Stati Uniti, Inghilterra, Russia, Prussia, Danimarca, Svizzera, Paesi Bassi, Piemonte, San Salvador, Würtemberg e Portogallo) emette un comunicato congiunto di protesta, che dice: "...un tal sistema d'attacco [...] non solo mette in pericolo le vite e le proprietà dei cittadini neutrali e pacifici, ma ancor quelle delle e dei fanciulli innocenti..." mentre supplica che si desista "da un ulteriore bombardamento per risparmiare la distruzione alla città dei monumenti, la quale è considerata come sotto la protezione morale di tutti i paesi civili del mondo". Oudinot risponde che è obbligato a continuare nelle operazioni militari.

Garibaldi la sera del 30 giugno davanti all'Assemblea costituente propone di abbandonare Roma, ormai indifendibile data la sproporzione di uomini e di mezzi bellici tra i due bandi. L'assemblea vota la resa e il 4 luglio i francesi irrompono nella sede della Costituente, che è in seduta permanente. In quel momento presiede l'Assemblea Carlo Luciano Bonaparte, cugino di Luigi Napoleone Bonaparte, presidente della Repubblica francese. Luciano ha da sempre sostenuto fervidamente la Repubblica Romana.

Un documento redatto e approvato dai presenti all'Assemblea dice:

In nome di Dio e del popolo degli Stati romani [...] in conformità all'art.V della Costituzione francese [...] l'Assemblea costituente romana protesta in faccia all'Italia, in faccia alla Francia, in faccia al mondo incivilito, contro la violenta invasione della sua sede, operata dalle armi francesi alle ore sei pomeridiane del giorno 4 di luglio 1849.

L'art.V della Costituzione repubblicana francese del 4 novembre 1848 dice che la Repubblica francese "rispetta le nazionalità estere, come intende far rispettare la propria, non imprende alcuna guerra a fini di conquista, e non adopera mai le sue forze contro la libertà d'alcun popolo".

Roma è occupata militarmente dai francesi, e Oudinot emette un proclama in cui afferma che l'armata francese

...ha per scopo di ristabilire l'ordine e la sicurezza. Una minorità faziosa, o traviata ci ha costretti di dare l'assalto alle vostre mura. Siamo padroni della piazza: adempiremo la nostra misale-

ne [...] i nemici dell'ordine e della società siano bene informati, che se delle manifestazioni oppressive provocate da una fazione straniera si rinnovassero, sarebbero puniti con tutto rigore [...] Tutti i poteri sono concentrati nelle mani dell'autorità militare [...] l'Assemblea e il governo, il di cui regno violento e oppressivo ha cominciato con l'ingratitude [...] non esistono più. I circoli politici, ed associazioni politiche sono vietati [...] ogni pubblicazione col mezzo della stampa, ogni affisso non permesso dall'Autorità militare sono provvisoriamente vietati...

Mazzini lascia Roma con passaporto falso e si imbarca per Marsiglia. Carlo Pisacane si imbarca anche lui, per morire qualche anno dopo nella disperata impresa di Sapri.

La bandiera pontificia sventola di nuovo su Castel Sant'Angelo. Il 12 aprile 1850 Pio IX ritornerà a Roma (solo nel 1870 l'esercito del nuovo Stato italiano lo priverà dell'autorità politica sulla città). Si restaurano le vecchie norme dello Stato, tra cui naturalmente anche la pena di morte. È passato alla storia il nome di Giambattista Bugatti, chiamato familiarmente dai romani Mastro Titta, che nelle sue memorie dichiara di aver impiccato e suppliziato durante la sua carriera di boia 516 cittadini romani, tra uomini e donne!

Nel 1854 Pio IX proclamerà il dogma dell'Immacolata Concezione, e dieci anni dopo promulgherà l'enciclica *Quanta cura*, nel cui Sillabo si condannano senza mezzi termini il progresso, il liberalismo, la civiltà moderna e la libertà, compresa quella di pensiero. Secondo il papa devono considerarsi gravi errori il divorzio, l'abolizione del potere temporale dei pontefici, il ritenere che il cattolicesimo non sia l'unica religione di Stato, la separazione fra Chiesa e Stato; la tolleranza per il pubblico esercizio di altri culti, l'aperta manifestazione di qualunque opinione o pensiero non conformi alle direttive del clero. Errore definito "funestissimo" è il socialismo.

Dopo la caduta della Repubblica Romana, Garibaldi lascia Roma il 2 luglio 1849 con circa 5 mila volontari, inseguito dalle truppe francesi e poi dagli austriaci, mentre a sud sono schierati 9 mila spagnoli e ad est 8 mila napoletani; cerca di imbarcarsi a Cesenatico per raggiungere Venezia, che si è ribellata all'Austria, ma viene intercettato dagli austriaci. Molti dei suoi compagni sono catturati e fucilati: Ugo Bassi, cappellano dei garibaldini, Giovanni Livraghi, Ciceruacchio con i due figli. Garibaldi riesce a sfuggire alla cattura: Anita Ribeiro, la sua fedele compagna di vita e di lotte, in attesa di un figlio e gravemente ammalata, viene trasportata a braccia e alla fine muore fra le braccia di lui, che è costretto a lasciarla insepolta per non essere catturato.

Oggi le statue equestri di Garibaldi e di Anita dominano Roma dal colle Gianicolo.

APPENDICE

I principi fondamentali sanciti dall'Assemblea costituente della Repubblica romana precludono e anticipano quanto sarà sancito dalla Costituzione della Repubblica Italiana oggi vigente, votata e approvata dopo la nefasta parentesi fascista.

Il progetto di Costituzione del 1849 resta l'unico di ispirazione democratica redatto durante il Risorgimento. Nel suo testo si possono leggere grandi innovazioni umanistiche e sociali: ecco, qui di seguito, alcuni dei suoi principi fondamentali:

Dalla Costituzione:

- I. La sovranità è per diritto eterno del popolo. Il popolo dello Stato Romano è costituito in repubblica democratica.
- II. Il regime democratico ha per regola l'eguaglianza, la libertà, la fraternità. Non riconosce titoli di nobiltà, né privilegi di nascita o casta.
- III. La Repubblica colle leggi e colle istituzioni promuove il miglioramento delle condizioni morali e materiali di tutti i cittadini.
- IV. La Repubblica riguarda tutti i popoli come fratelli: rispetta ogni nazionalità: propugna l'italiana.

.....

- VII. Dalla credenza religiosa non dipende l'esercizio dei diritti civili e politici.

Da "Diritti e doveri dei cittadini"

- Art.4. Nessuno può essere arrestato che in flagrante delitto [...] Nessuno può essere incarcerato per debiti.
- Art.5 Le pene di morte e confisca sono proscritte.
- Art.6 Il domicilio è sacro: non è permesso entrarvi che nei casi e modi determinati dalla legge.
- Art.7 La manifestazione di pensiero è libera; la legge ne punisce l'abuso senza alcuna censura preventiva.
- Art.8 L'insegnamento è libero.
- Art.9 Il segreto delle lettere è inviolabile.
- Art.11. L'associazione senz'armi e senza scopo di delitto, è libera.

Bibliografia

- AUGIAS, Corrado, *I segreti di Roma*. Milano, Mondadori, 2005.
 DEMARCO, D., *Una rivoluzione sociale. La Repubblica Romana del 1849*. Napoli, s.e. 1944.
 GAETA, Franco, Pasquale VILLANI, *Corso di storia*. Firenze, Principato, 1980.

Bibliografia informatica

- DEOTTO, Paolo, *La repubblica romana: un'utopia del 1849 che farà l'Italia unita* www.cronologia.it/storia/a1849a.htm
Fine della repubblica romana. Anno 1849. Atto Quarto s/a, www.cronologia.it/storia/a1849a.htm
 SFERINI, Marco, *Vita e morte della Repubblica Romana (1848-1849)*, Prima e Seconda parte. www.rifondazione.it/savona/rubr/scaf30.html

Estado e Iglesia en Italia: de Cavour a Mussolini

Franco SAVARINO

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Las relaciones entre el Estado y la Iglesia en Italia fueron caracterizadas por una profunda y persistente oposición desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Éste es, sin duda, un período de relaciones difíciles de la Iglesia con los poderes civiles en diversas partes del mundo, incluyendo México y otros países de América Latina. Italia, sin embargo, era la cuna misma de la Iglesia, donde ésta tenía su sede histórica y el mayor número de eclesiásticos. La Curia Romana era casi completamente italiana en su composición. Por consiguiente, Italia influía enormemente las actitudes y la orientación política de la Santa Sede. Además la oposición entre el Estado y la Iglesia en Italia tuvo importantes consecuencias para la historia de las ideas, pues durante el cuarto de siglo que duró el conflicto (1850-1875) y aun después, hasta el arreglo definitivo de 1929 “Italia fue una verdadera fábrica de ideas alrededor de las relaciones entre religión y política, catolicismo y libertad, Iglesia y Estado, el lugar donde se forjaban modelos teóricos sobre las relaciones entre los dos poderes”.¹

Los primeros roces fueron con el embrión de lo que sería más tarde el Estado Italiano, es decir, el Reino de Cerdeña (Piamonte). El *casus belli* fue la promulgación en 1850 de leyes de secularización, por el entonces Ministro de Justicia Siccardi. Estas leyes incluían la abolición del foro y las inmunidades eclesiásticas, algunas restricciones a la “mano muerta” y la abolición del castigo para la inobservancia de las fiestas religiosas. El clero y la Santa Sede reaccionaron negativamente y se pusieron a la defensiva cuando el Ministro de Agricultura Camillo Benso, conde de Cavour,² apoyado

¹ Arturo Carlo Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia. Dalla unificazione ai giorni nostri*, pp. 25-26.

² Camillo Benso, conde de Cavour (Turín 1810-1861), piamontés de orígenes aristocráticos, fue uno de los políticos italianos más destacados del siglo XIX y es, todavía hoy, un icono nacional, con una posición parecida a la de Benito Juárez en México. Laico y masón, en 1847 fundó la revista liberal *Il Risorgimento* y en 1848 fue electo diputado. Culto, ambicioso, trabajador incansable, Cavour escaló la poli-

por la opinión pública, defendió enérgicamente las leyes. El conflicto llevó a la expulsión del arzobispo de Turín, Luigi Franzoni, quien se exilió a Francia.

Posteriormente Cavour, convertido en Primer Ministro, implementó un programa de secularización que implicaba la separación definitiva del Estado de la Iglesia, análogo al que se llevaba a cabo en el lejano México con la *Reforma*. La secularización es uno de los aspectos fundamentales del período que llamamos *Risorgimento*, caracterizado por los esfuerzos de Piamonte, encabezando el movimiento patriota italiano, de unificar el espacio peninsular políticamente fragmentado y construir así una nueva Nación. Esto implicaría enfrentarse directamente (geopolíticamente) con la Iglesia católica, pues el Estado Pontificio, gobernado por el Papa, cortaba en dos la península y era hostil a cualquier hipótesis de unificación nacional, tanto por el espíritu liberal que animaba el movimiento nacionalista, así como por los antiguos lazos que tenía con las monarquías católicas presentes en el espacio geográfico-cultural italiano (Austria, Nápoles...).

Entre 1859 y 1861 Cavour, ahora responsable de organizar la red de relaciones políticas del Reino piemontés, perfeccionó la secularización del Estado con la elaboración de un principio general, fijado en una fórmula famosa (sacada de Montalembert): "Libera Chiesa in libero Stato" (Iglesia libre en un Estado libre). Esto quería decir que el Estado, de acuerdo con sus leyes, concedía a la Santa Sede una amplia libertad religiosa y que al Pontífice se le reconocía como un príncipe sin corona y sin poder efectivo. El Conde piemontés así negaba al Papa el derecho a gobernar políticamente un territorio propio e imponía la hegemonía del Estado secular. De este modo, se inicia una larga fase de relaciones difíciles entre las dos Autoridades que llevará Piamonte, y desde 1861 el Reino de Italia, a una posición internacional delicada, por la hostilidad que se suscita entre las potencias católicas que apoyaban a la Santa Sede (Francia y Austria).*

Esta conflictividad tenía, desde luego, vertientes ideológicas. Si en el pasado la Reforma protestante y la filosofía de la Ilustración habían provocado laceraciones profundas del mundo católico, en el siglo XIX la nueva sociedad, que sufría una profunda transformación

tica piemontesa hasta llegar a primer ministro en 1852. Admirador del liberalismo inglés, Cavour se orientó hacia un liberalismo moderado, capaz de unir aristócratas y burgueses en un proyecto de progreso sin revoluciones. Falleció el 6 de junio de 1861, tras la proclamación del Reino de Italia y tras haber desempeñado por unos pocos meses el cargo de primer ministro en el primer gobierno italiano.

por la revolución industrial, se mostró más inclinada a seguir las nuevas tendencias de carácter laicista, alimentadas y sostenidas por el racionalismo científico. A raíz de estos cambios tan profundos, las élites del *Risorgimento* aspiraban a convertirse en protagonistas de la Historia atacando las tradiciones y herencias del pasado. La idea misma de una *societas christiana* era rechazada en tanto expresión de absolutismo y dogmatismos antitéticos a las concepciones modernas. Lejos de valorar y comprender que en aquella sociedad cristiana las leyes, las relaciones laborales y económicas eran consideradas en su conjunto, como sinergias, el positivismo científico intentaba expulsarla no sólo del territorio nacional, sino de las mismas conciencias de los ciudadanos. A éstos les ofrecía, a cambio, una instrucción laica y el vasto campo de la Ciencia y, en general, el Progreso. La lucha intransigente de los partidarios del "progreso" en contra del "oscurantismo religioso" cerró en poco tiempo todo espacio de diálogo y debate. El mundo laico el mundo religioso, en lugar de acercarse sobre el terreno de sus valores compartidos (a fin y al cabo, la ilustración y el liberalismo europeos hundían sus raíces en el legado cristiano), abrieron las hostilidades que desgarrarían la conciencia nacional por casi setenta años, con graves consecuencias para el futuro del País.

La vieja *societas christiana* era corroída por el nuevo espíritu secularista de índole liberal, pero era desafiada más abiertamente por las nuevas doctrinas políticas socialistas y anarquistas que apuntaban a una sociedad sin clases y sin religión. De acuerdo con cierta interpretación de Marx (religión = "opio" de los pueblos), la religión era considerada como una especie de droga social que impedía al proletariado tomar conciencia de su condición subalterna y explotada. Aquí la Iglesia, con su doctrina metafísica y jerárquica, era vista como la quinta esencia de la opresión, al servicio de las clases dominantes. Así las nuevas ideologías se hicieron portadoras de concepciones incompatibles con las tradiciones tanto liberales como cristianas. Éstas, por su lado, en consecuencia del contraste sobre la unificación nacional italiana, se volvieron antagónicas y alternativas entre sí, en lugar de hacer frente común contra el nuevo desafío revolucionario anarco-socialista.

Los católicos intransigentes dieron a la propuesta de los "revolucionarios" una respuesta categórica. El mundo moderno no era más que la "parte anticatólica de la Revolución".³ Otros más cerca-

³ Cf. Francesco Traniello, *Le città dell'uomo. Cattolici, partito e stato nella storia d'Italia*, pp. 51 y ss.

nos a las ideas del liberalismo consideraron que había que aceptar el nuevo siglo. Estos “católicos liberales” creían que un régimen de libertad e igualdad entre clases sociales ofrecía condiciones favorables para un renacimiento del espíritu religioso. Aceptaban en parte las demandas populares más radicales surgidas de la revolución de 1848, entre ellas, el ideal democrático. Sin embargo, eran más numerosos los católicos que, reaccionando a estos desafíos, adoptaban posturas intransigentes, al punto de rechazar la modernidad en su conjunto como obra maligna y abogar por una restauración integral de los derechos y la autoridad de la Iglesia.

En esencia, la división entre el poder civil y el religioso implicaba una concepción del Estado neutral y por consiguiente, autónomo, con la tarea de garantizar la libertad de todos los ciudadanos. Naturalmente la tesis de la separación de las dos instituciones presupone una Iglesia más espiritualizada, entendida como organismo religioso independiente del estatal del cual formaba parte, y un Estado cimentado en leyes populares y democráticas, intransigente y orgulloso protector de su historia secular.

Entonces, el rechazo por parte de los “intransigentes” de las libertades modernas se caracterizaba con la idea de una sociedad unida pero cerrada en sí misma. Ellos concebían una Iglesia con todos sus poderes soberanos (espirituales y temporales), que podía usar su autoridad moral para influir en todos los aspectos de la sociedad civil. El problema religioso en Italia se convertía entonces en una cuestión política con graves consecuencias para la unificación y la creación del Estado nacional.

Pío IX, el nuevo Pontífice elegido en 1846, inicialmente se inclinó del lado liberal, implementó reformas y suscitó esperanzas convirtiéndose en un símbolo de modernidad, al punto de volverse célebre en Europa e incluso en América,⁴ sin embargo, más tarde después del torbellino de 1848-49 renunciaría a sus aperturas iniciales y se pondría en contra del movimiento nacional italiano. Las actitudes del Papa tuvieron consecuencias importantes para la Iglesia: acrecentaron la división entre los grupos católicos intransigentes y los “transigentes”, favorables a una Patria laica, “católicos con el Papa y liberales con el Estatuto” (el Estatuto era la Constitución del Reino de Cerdeña, más tarde convertida en Constitución italiana). Y abrieron, más en general,

⁴ Cf. Massimo Franco, *Imperi paralleli: Vaticano e Stati Uniti: due secoli di alleanza e conflitto, 1788-2005*, p. 30.

un foso entre italianos que durará hasta la primera guerra mundial. Por parte de los liberales [...] el católico de estricta observancia —el que “siente siempre con el Papa”— aparece como un “mal italiano”, siempre sospechoso urdir planes para la disolución de la unidad [nacional]. Por parte de los católicos, se percibe [en el nacionalismo italiano] un veneno antirreligioso, en tanto tiene la huella liberal.⁵

El problema “temporal” (el dominio político-territorial de la Iglesia en Italia central) y la autoridad del Pontífice se volvieron un punto central de sus disputas. Los intransigentes apoyaron una visión monarquista y centralista del Papado, incompatible con el proyecto de un nuevo Estado Italiano. Sin embargo, actuarán también en el ámbito de éste, cabildeando en las elecciones administrativas para infiltrar los católicos en las instituciones civiles y para debilitar el Estado mediante el apoyo a la oposición republicana. De este modo, el mundo católico manifiesta su existencia, se organiza y crea una nueva clase dirigente a partir de las instancias autonómicas locales, donde se deciden, entre otras cosas, los nombramientos de los maestros, los concursos, el presupuesto y las licitaciones.

La unificación nacional se lleva a cabo *manu militari* entre 1861 y 1870, con la oposición pertinaz del Papado. El desacuerdo entre el Estado y la Iglesia se vuelve más agudo y de difícil solución, por la invasión repentina del norte y centro del Estado Pontificio por parte de las tropas italianas en 1860 y la ocupación sucesiva del resto del territorio (Lacio y Roma) casi una década después. La oposición de los católicos es de inmediato uno de los problemas más graves para la consolidación del nuevo estado nacional. Las leyes secularizadas piemontesas, que contemplaban la abolición de los privilegios eclesiásticos (censura, inmunidad, etc.) y de algunas órdenes religiosas (y la expropiación de sus propiedades), se extienden ahora a todo el Reino de Italia.

La ocupación de lo que quedaba del Estado pontificio se hizo en contra de la voluntad del Papa, quien se rehusó a tratar y ordenó a sus tropas (15,000 hombres, en gran parte mercenarios y voluntarios extranjeros) una resistencia simbólica. Las tropas italianas abrieron a cañonazos una brecha en la muralla aureliana de Roma, cerca de Porta Pfa, y penetraron en la Ciudad el 20 de septiembre 1870. Esta fecha se celebraría desde entonces como fiesta nacional, con un sabor claramente anticlerical. Pío IX por su parte castigó con

⁵ A. C. Jemolo, *op. cit.*, p. 4.

la excomunión a los responsables políticos y a los autores materiales de la ocupación de los territorios pontificios, declarándose, además, "prisionero" en el Vaticano. Esto quería decir que el Papa ya no saldría públicamente de sus palacios, hasta que los italianos desocuparan sus posesiones temporales. Acto seguido, declaró el *non expedit*, un documento que prohibía a los católicos involucrarse en la vida política del Estado. Esto quería significar el desconocimiento, por parte de la Santa Sede, de un parlamento italiano políticamente responsable de la ocupación de los territorios pontificios. Pío IX además rechazó la propuesta de solución ofrecida por el Reino de Italia mediante la *Legge delle Guarentigie* (Ley de las Garantías) del 15 de mayo de 1871, con la cual se pretendía compensar al Papa por la pérdida de sus territorios y garantizar su independencia como Jefe de la Iglesia.

Los dramáticos acontecimientos de 1870-71 marcaban el comienzo de la llamada *Questione romana* (Cuestión Romana), un problema sumamente grave, que implicaba la deslegitimación del Reino de Italia por parte de la Iglesia y la permanente hostilidad del clero, que frenaban la consolidación política del nuevo Estado. En los años que siguieron a la unificación nacional, en efecto,

el odio clerical contra el joven reino no cesaba y era motivo de inquietud, no tanto por la monótona insistencia de la violentísima protesta pontificia, sino por la creciente eficacia y el creciente empeño de las organizaciones políticas en el pleno de la lucha política, no obstante el *non expedit*.⁶

La intransigencia de Pío IX fue responsable, además, de la clausura católica frente a toda la sociedad moderna. Un retraimiento que incluía dos distintos aspectos: por un lado un juicio globalmente negativo; por el otro, la ausencia de una estrategia que apuntara a una re-cristianización de esa misma sociedad. Predominó, pues, por lo general, una actitud de mera condena y un programa consolidación interna (como la proclamación del dogma de la infalibilidad pontificia) para mejor equiparse en vista de la que se prospectaba como una especie de guerra de trincheras entre religión y modernidad.⁷

En 1864 el Pontífice promulgó la encíclica *Quanta cura*, con su anexo, el *Syllabus*, con el propósito específico de atacar las desviaciones liberales y todo lo que fuera en contra de los valores cris-

⁶ Giuseppe Maranini, *Historia del poder en Italia. 1848-1967*, p. 213.

⁷ Giacomo Martina, *Pío IX (1867-1878)*, pp. 527-539.

tianos. El *Syllabus* era un catálogo de 80 proposiciones (reelaboradas a partir de precedentes documentos pontificios), que condenaba el panteísmo, el naturalismo y el racionalismo. Tanto la Encíclica como el *Syllabus* animaron a los católicos intransigentes a la lucha, y al mismo tiempo confirmaron en los anticlericales la idea de que la Iglesia y el catolicismo eran incompatible con el mundo moderno. La lucha entre los frentes opuestos, clericales y anticlericales, llevada a cabo en la prensa y en la política, con la intervención incluso de personalidades extranjeras,⁸ dio la oportunidad a la Iglesia de defenderse cerrando filas, compactando el frente católico e impidiendo que se generaran confluencias de los católicos en la área política liberal.⁹

Contando con el respaldo de la Santa Sede los católicos intransigentes se reunieron en varios congresos y crearon (1875) una nueva organización denominada "Opera dei Congressi" (Obra de los Congresos). Ésta promovía el debate sobre los problemas de las clases populares, en particular las condiciones de vida y la educación de los campesinos, y el trabajo en las autonomías locales para defender con un programa bien definido y concreto los valores de la religión.¹⁰

Con la elección de León XIII como nuevo Pontífice, hubo un nuevo impulso para compactar el frente religioso antisecularista, mediante la enunciación de la doctrina social católica (*Rerum novarum*) y una intensa actividad diplomática en ámbito europeo. Entre 1878 y 1887 además se crearon momentos de expectativas conciliatorias favorecidas por la Santa Sede y por el Gobierno Depretis-Crispi (con la esperanza de utilizar los votos católicos para apoyar a los candidatos gubernamentales en las elecciones). Estas perspectivas eran propiciadas por la gradual aceptación *de facto* del *status quo* por parte de la Iglesia. En efecto,

A medida que el Estado nacional italiano se consolidaba y se convertía en un elemento aceptado de equilibrio internacional, la violencia de las protestas vaticanas se iba calmando, convirtiéndose en manifestaciones formales; en tanto que el mundo católico a través de encíclicas pontificias y de investigaciones

⁸ Entre otros, el ex primer ministro británico Gladstone.

⁹ Cf. Fausto Fonzi, *Per una storia del movimento cattolico italiano 1861-1919*; Pietro Scoppola, *Dal neogiofismo alla Democrazia cristiana*; Gabriele De Rosa, *Il movimento cattolico in Italia. Dalla restaurazione all'età giolittiana*.

¹⁰ Cf. Mario Belardinelli, *Movimento cattolico e questione comunale dopo l'Unità*.

sociopolíticas advertía la presencia de la inquietud social, y reaccionaba, apoyando en parte las exigencias de una más justa distribución de la riqueza, y en parte confesando su deseo de tomar su lugar no sólo en las administraciones locales, sino en el parlamento y en el gobierno, para equilibrar y controlar la avanzada socialista.¹¹

Los acercamientos entre Iglesia y Estado no produjeron resultados inmediatos (entre otras cosas, por la hostilidad francesa), es más, ambas partes quedaron resentidas por la constatada incompatibilidad de las posiciones respectivas. En otros países, como Alemania y Francia, se alcanzaron en cambio algunos resultados concretos, por ejemplo, el fin de la política anticlerical de Bismarck (*Kulturkampf*) y el acercamiento (*ralliement*) de la Santa Sede a la República francesa. En práctica, León XIII entendió que tanto la Iglesia como las fuerzas católicas organizadas podían asumir en cada estado una función estabilizadora en una sociedad en rápido crecimiento y, en consecuencia, cada vez más desequilibrada y conflictiva. Esta intuición lo llevó a enfrentar, con la *Rerum novarum*, la condición obrera, e indicar los métodos para solucionar los conflictos entre las clases proponiendo, de este modo, una alternativa católica al marxismo.¹² A esta encíclica se inspiró un grupo de católicos liderados por el sacerdote Romolo Murri, para proponer una “democracia cristiana” alternativa a las doctrinas y las acciones políticas socialistas y liberales. León XIII inicialmente aprobó el movimiento de Murri al considerarlo “una acción benéfica hacia el pueblo” enfocada solamente a la acción social.¹³ Sin embargo, la nueva organización de los *democristiani* (precursora de la Democracia Cristiana del siglo xx) radicalizó sus posiciones y se enfrentó a los intransigentes en la Obra de los Congresos. Los obispos empezaron a preocuparse y vieron en el movimiento de Murri un “modernismo” peligroso para la Iglesia. Al volverse insanables las diferencias, Murri fue suspendido *a divinis* y la democracia cristiana condenada (1907).

Cuando (1898) el gobierno Crispi-Zanardelli implementó una reforma administrativa que incrementó el número de los ciudadanos con derecho a voto de dos a tres millones y medio, creció la im-

¹¹ G. Maranini, *op. cit.*, p. 232.

¹² Cf. Salvatore Nicolosi, “L’Enciclica *Rerum novarum* e le dottrine politiche dell’Ottocento”, en Giovanni Diurni ed., “*Rerum novarum*”. *L’uomo centro della società e via della Chiesa*. Atti del Congresso Internazionale Interuniversitario (6-9 maggio 1991).

¹³ Cf. G. De Rosa, *op. cit.*; A. C. Jemolo, *op. cit.*

portancia de las instancias políticas locales, un microcosmo donde operaban movimientos y asociaciones de diversa índole, católicos, laicos y socialistas.¹⁴ Es aquí donde los católicos, imposibilitados a participar en la política nacional por el *non expedit*, se empeñaron activamente durante tres décadas a promover su agenda antes de tener un partido político propio. Así los católicos (y también el de otros bandos políticos) libraron una batalla constante para garantizar su presencia en las administraciones comunales y provinciales, donde pudieran decidir, de acuerdo con sus ideales, las estrategias y las tácticas en el campo administrativo. El espíritu combativo que generalmente demostraron en las competiciones electorales locales volvió más visible y paradójica su deserción de las contiendas nacionales, donde —en ausencia del contrapeso católico— existía el peligro, para los liberales, de ser derrotados por los socialistas.

Además los católicos intensificaron su actividad después de 1887-1888, en el cambio entre el gobierno de Depretis al de Crispi. Presentaron un programa social reformista luchando enérgicamente contra el centralismo burocrático y el clientelismo estatal, con propuestas de reforma de los estatutos comunales y provinciales. Era entonces deseable que, delante de la competición electoral, las dos corrientes de la Obra de los Congresos (intransigentes y transigentes) llegaran a un punto de encuentro. Dividirse hubiera significado permitir al adversario (liberal o de la izquierda radical socialista), obtener la victoria en el nivel local, el único espacio político que quedaba abierto para los católicos.

Se produjeron, entonces, alianzas entre católicos de diversas corrientes y entre éstos y los liberales, mediante las cuales fue posible parar el avance socialista. Sucedió por primera vez en las elecciones en Milán en 1895, donde el apoyo católico al grupo liberal moderado pro-gubernamental llevó a la conquista de la administración municipal, derrotando a los socialistas y radicales. El peso determinante del voto católico se volvió evidente y dio pie para una estrategia de alianzas liberal-católicas que funcionó *de facto* hasta la primera guerra mundial. Desde el lado católico se comprendió que, para utilizar convenientemente este nuevo papel de equilibrio, era necesaria la unidad, una elaboración teórica y una propuesta programática coherente, además del apoyo o franca benevolencia de las jerarquías eclesiales sin necesidad de *exequatur* (permisos especiales). Las ventajas de esta estrategia no tardaron en concretarse

¹⁴ Cf. M. Belardinelli, *op. cit.*; *Il conflitto per gli exequatur 1871-1878*.

durante los gobiernos Di Rudiní, cuando se permitió la reanudación de las procesiones y los peregrinajes, y la presencia de religiosos en los hospitales. Las concesiones a la Iglesia eran, por razones obvias, más viables en el nivel local que en el nacional, donde suscitarían la alarma de los anticlericales y de la monarquía.

Con las elecciones de 1899 los católicos aumentaron considerablemente su presencia en las administraciones locales, volviéndose ya un factor *sine qua non* para el manejo de la *res publica* en todo el Reino. Uno de los hombres políticos que más entendieron la necesidad de aprovechar la fuerza de los católicos fue Giovanni Giolitti, quien primero como Ministro (1901-1903) y luego como Presidente del Consejo (desde 1903) atrajo los católicos mediante concesiones (por ejemplo, vetó la ley de divorcio). Por otro lado, trató de congraciarse también a los socialistas reformistas (no revolucionarios), de acuerdo con una hábil estrategia para legitimar y atraer hacia el liberalismo oficial a las fuerzas de “democracia social” que habían surgido en las últimas décadas. Para realizar sus planes, Giolitti por un lado mitigó el anticlericalismo de los ambientes oficiales, con el propósito de persuadir los católicos, y por el otro lado, implementó programas reformistas dirigidos a los obreros y los campesinos. En 1904 llegó a invitar a los socialistas reformistas a entrar en el Gobierno.¹⁵

La estrategia “incluyente” de Giolitti logró cierta estabilidad, pero no logró solucionar las cuestiones sociales de fondo que preocupaban tanto a los católicos como a los socialistas. Pese a todo, los católicos lo apoyaron en las elecciones. En 1904 Pío X atenuó el *non expedit*, declarando la *relaxatio legis*, mediante la cual los obispos podían decidir en cada colegio—solamente en las elecciones administrativas, no en las políticas—si exonerar a los católicos de la observancia de la prohibición, para impedir que se afanzaran las fuerzas socialistas y radicales en contra de las liberales. A partir de esta fecha los acuerdos católico-liberales prosperaron y evolucionaron hasta el Pacto Gentiloni de 1912.¹⁶ Esta emersión de las fuerzas católicas llevó a una mayor toma de conciencia, a la intensificación del debate y a la búsqueda de un modelo de partido católico, defen-

¹⁵ Cf. Aldo Mola, *Giolitti. Lo Statista della nuova Italia*.

¹⁶ Ottorino Gentiloni fue presidente de la “Unione Elettorale Cattolica”. Cf. F. Fonzi, *op. cit.*; Francesco Traniello, Sandro Fontana, Meda, Murri, Sturzo e momenti del dibattito sul partito cattolico (1894-1905); Antonio Scornajeghni, *La Sinistra mancata. Dal gruppo zanardelliano al Partito Democratico Costituzionale Italiano (1904-1913)*, pp. 299-361.

dida por Don Luigi Sturzo a partir de 1905. Sturzo, el nuevo líder ascendente del movimiento político católico, trató inicialmente de evitar cualquier contraste con la Santa Sede y se dedicó a organizar la red católica en Sicilia en vista de las elecciones administrativas.

El Pacto Gentiloni (1912) marcó el momento culminante del acercamiento católico-liberal, sin embargo marcó también el fin del “clérigo-moderatismo” y del liberalismo tradicional, es decir, mostró los límites que podrían alcanzar este tipo de convergencias. Las declaraciones de Gentiloni de que el voto católico había sido determinante en las pasadas elecciones, suscitaban protestas que pusieron en tela de juicio la legitimidad del nuevo gobierno de Giolitti. A éste se le acusó de ser el culpable de la degradación moral del País.¹⁷ Pese a todo, Giolitti logró controlar la situación e imprimió todavía su sello a la política Italiana por dos años, durante los cuales se realizó la conquista de Libia (1911-12) y se concedió el sufragio universal masculino (1912). Dimitió en febrero de 1914, esperando seguir con otro mandato, sin embargo su regreso fue frustrado por la convulsión política causada por la entrada de Italia en la primera guerra mundial.

El episodio electoral de 1913, de todos modos, evidenció la importancia determinante de los católicos en Italia y el grado de maduración política que habían alcanzado. Faltaba dar un paso más, hacia la fundación de un partido político: esto se logrará en 1919 por la iniciativa de Don Luigi Sturzo, quien fundará el *Partito Popolare Italiano* (Partido Popular Italiano). Curiosamente, este desarrollo coincide cronológicamente con la mutación del catolicismo mexicano que, tras la caída de Porfirio Díaz (1911), evoluciona hacia la fundación de un partido confesional (el *Partido Católico Nacional*, 1911) y la lucha política autónoma en el ámbito local, regional y nacional, aprovechando la apertura democrática de la revolución de Madero. Igual que en Italia, el partido católico mexicano tuvo una vida breve, concluyendo su trayectoria en 1914. El italiano, que era menos claramente confesional, desapareció con todos los demás partidos en 1926.

¹⁷ Para Sturzo véase G. De Rosa, *Il partito popolare italiano; Luigi Sturzo; Il movimento cattolico in Italia. Dalla restaurazione all'età giolittiana*. Para Giolitti cf. Gaetano Salvemini, *Il ministro della malavita e altri scritti sull'Italia giolittiana*. Posteriormente Salvemini moderó sus juicios sobre Giolitti. La reevaluación de Giolitti (y del período liberal en general) fue influenciada por la experiencia traumática de la dictadura de Mussolini durante los años veinte y treinta. Cf. también Aldo Mola, *Giolitti. Lo statista della nuova Italia*. Cf. además G. De Rosa, *op. cit.*

La guerra mundial que estalló en 1914 convulsionó el panorama político y revolvió los planes previos de todas las fuerzas políticas. Durante la guerra se produjo un acercamiento ulterior del mundo católico al Estado liberal en nombre de la unidad patriótica. Catolicismo y nacionalismo, que ya se había acercado antes de la guerra, encontraban aquí un matrimonio destinado a producir importantes consecuencias. En la inmediata posguerra la situación política en Italia sufrió un cambio repentino y radical, con la irrupción de dos partidos de masas en la contienda electoral de 1919: el Partido Socialista y el recién estrenado Partido Popular (católico). Entre los dos, al finalizar el proceso electoral, suman 256 diputados electos sobre un total de 508, es decir la mitad del Parlamento italiano. Con estas cifras, no era ya posible la formación de ningún gobierno sin el apoyo o la abstención de uno de los dos partidos. La era del liberalismo decimonónico había llegado a su fin.

Las elecciones se llevan a cabo además en un período sumamente difícil y agitado. Al finalizar la guerra (que había costado casi setecientos mil vidas), el País parecía precipitarse hacia abismo: crisis económica, desempleo, problema de los excombatientes, agitación obrera (durante el llamado “bienio rojo” de 1919-20 se llegó a la ocupación de las fábricas), debilidad diplomática (se denunció la “victoria mutilada” por lo poco que había ganado el País de la guerra), incidentes internacionales (la ocupación de Fiume por parte de D’Annunzio en 1919-1920). Los socialistas, mirando al ejemplo de Rusia, amenazaban con desatar una revolución bolchevique y el Estado liberal se veía, día tras día, más impotente para controlar la situación y mantener el orden.

Por si fuera poco, de la ebullición magmática del mundo socialista surge una nueva agrupación política, los *fasci di combattimento*—fundada en 1919 y constituida en partido en 1921 con el nombre de “Partido Nacional Fascista”— con un programa que parecía una amalgama *sui generis* de sindicalismo revolucionario, nacionalismo y radicalismo republicano. Desde 1920 el nuevo movimiento *fascista*—vertebrado en la masa de los excombatientes— contribuye a la escalada de la violencia política con métodos y estrategias militares sacadas de la experiencia de la guerra. Las “escuadras de acción” formadas por los “camisas negras” (núcleos paramilitares fascistas) libran una lucha encarnizada contra toda organización considerada “antinacional”, socialista o católica que fuera.

Si los socialistas—quienes experimentan inútilmente con la revolución soñando en la república soviética— desconfían de los méto-

dos parlamentarios, los católicos muestran dificultades para formar una mayoría y expresar un liderazgo a la altura de la situación. El rechazo de Meda (un clérico-moderado) para formar un nuevo gobierno, junto con la difusa desconfianza mutua entre católicos y socialistas, impide que la vida política se encamine a la estabilización. La Santa Sede, por su parte, le niega el apoyo al partido de Don Sturzo, por considerarlo demasiado tibio e incapaz.

Quien aprovecha la situación es entonces Benito Mussolini, jefe del aún pequeño movimiento fascista. Agitando el espectro del bolchevismo (y más aún, de una temible alianza socialista-católica) y tendiendo la mano directamente a la jerarquía eclesiástica (no a la base católica, sino al vértice de la Iglesia), logra atraer consensos moderados y “de orden” a su partido radical revolucionario. La “marcha sobre Roma” del 28 de octubre 1922 culmina con un despliegue espectacular de camisas negras, lábaros y banderas el avance político del fascismo. Acto seguido, Mussolini, con la aprobación del Rey Vitorio Emanuele III, forma un nuevo Gobierno junto con fuerzas liberales y católicas. Las elecciones de 1924 confirmarán en el liderazgo parlamentario del jefe del Partido Fascista.

La política de Mussolini hacia la Iglesia fue atrevida y pragmática a la vez, rompió finalmente los viejos tabúes anticlericales de la época liberal, puso en la mesa la “Cuestión Romana” y enfrentó directamente el problema de la exclusión del catolicismo y la Iglesia de la vida nacional, rebasando ampliamente a la vieja estrategia gradualista de Giolitti. Con esta política de incorporación, las masas católicas no se sentirían más extrañas a la Nación italiana y el Estado nacional ganaría en legitimidad y seguridad frente a su historia y su pueblo.¹⁸

En lo que respecta a la legitimidad histórica, la relación positiva con la Iglesia proporcionaba, en efecto, una convergencia entre la dimensión laica y la eclesiástica de Italia, pues el fascismo se presentaba, a la vez, como la fuerza que cumplía cabalmente con las metas nacionales del *Risorgimento*, y que restituía a la Iglesia su dignidad y su lugar eminente frente al pueblo italiano. La legitimidad obtenida de la Iglesia como institución, era reforzada con la que proporcionaba la religión misma pues el fascismo reconocía al catolicismo como una componente histórica vital de la identidad nacional italiana. El significado de este doble reconocimiento, a la

¹⁸ Cf. Roberto Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo*, vol. II, pp. 64-71.

Iglesia y a la religión católica, fue señalado por Paolo Romano (seudónimo de Paolo Alatri) en la revista *Critica Fascista*:

La política religiosa del fascismo [...] no tiene el propósito de solucionar la Cuestión Romana, más bien busca reconocer el valor actual de la vida religiosa del pueblo italiano y la función histórica e ideal de la Iglesia católica para la grandeza y la potencia de Italia delante de sí misma y del mundo.¹⁹

Mussolini estaba perfectamente consciente de la relevancia política que tenía esta legitimidad histórica. Sin ella, le habría resultado difícil obtener los consensos de masas que tuvo durante su dictadura. El jefe del fascismo, reconocía que era imposible emprender un proyecto revolucionario y totalitario en Italia sin el apoyo fundamental de la Iglesia y de la religión, o peor, contra de ellas. Cualquier duda residual que subsistiera entre los militantes fascistas —muchos de ellos anticlericales de hueso colorado— era hecha a un lado con el argumento pragmático de la utilidad de una colaboración y la imposibilidad o costo excesivo de un enfrentamiento. Mussolini aclaró este punto en un artículo publicado (1934) en el periódico francés *Le Figaro*:

Toda la historia de la civilización occidental desde el Imperio Romano hasta nuestros días [...] nos muestra que cada vez que un Estado entra en conflicto con la religión, siempre el Estado sale derrotado en la lucha. Un combate contra la religión es un combate contra lo inalcanzable, contra lo intangible; es una guerra abierta al espíritu donde éste es más profundo y más íntimo; y ya está comprobado que durante una lucha semejante las armas que puede usar el Estado, aun las más filosas, resultan impotentes a provocar heridas mortales a la Iglesia. Ésta [...] se sale siempre victoriosa de los conflictos más encarnizados.²⁰

Ningún político de la era liberal habría podido expresarse con estas palabras. La carga de la herencia anticlerical y laicista del siglo XIX tenía un efecto de inhibición. Mussolini en cambio, quien proviene de la militancia socialista y del sindicalismo, no tiene ninguna reserva y procede a plantear francamente los términos de la *realpo-*

¹⁹ Paolo Romano, "Un anno di politica vaticana", *Critica Fascista*, anno VI, n° 1, 1° gennaio 1929, pp. 8-10.

²⁰ "Stato e Chiesa" (*Le Figaro*, 18 de diciembre de 1934), en Edoardo Susmel, Duilio Susmel eds., *Opera omnia di Benito Mussolini*, tomo XXVI, pp. 399-401; aquí, p. 399.

litik. Es decir, reconocer los límites del poder del Estado frente a la Institución religiosa y, por ende, la necesidad de negociar con ésta los ámbitos de competencia.

La Iglesia por su lado, en la persona de Pío XI (recién electo Papa en 1922), vio finalmente aparecer un interlocutor político capaz de abrir espacios de diálogos y tomar decisiones audaces. El improbable encuentro entre este Pontífice y un hombre como Mussolini, revolucionario profesional, ateo declarado, con un pasado de implacable comecuras se debe, además de las personalidades peculiares de ambos, a un conjunto de circunstancias específicas, que llevan a una paradoja histórica. La Iglesia católica no es capaz de negociar el fin de la "Cuestión romana" con los gobiernos liberales, logra hacerlo solamente cuando éstos son reemplazados por un régimen dictatorial, que suprime las libertades y apunta a construir un Estado omnipotente, inspirado en valores ciertamente no cristianos (voluntad de poder, esteticismo, culto del Estado y de la Nación, etnocentrismo, guerra, etc.).

Las circunstancias que favorecen este encuentro son, ante todo, la "amenaza bolchevique". La Iglesia considera, en los años veinte, que el comunismo ruso es el enemigo número uno del Cristianismo a nivel mundial. El Papa Ratti, quien siendo nuncio en Polonia, vio avanzar el Ejército Rojo hacia Varsovia en 1920, creía que el peligro del comunismo se cernía sobre Europa como una pesadilla bárbara. Lo que estaba ocurriendo en Italia entre 1919 y 1921 parecía confirmar estos temores. Por ello, un movimiento nuevo como el fascismo, que atacaba violentamente a los rojos impidiéndoles instaurar una república soviética, suscitaba simpatía. Luego, el fracaso de las negociaciones con los gobiernos liberales (1919), la conciencia de los límites que existían al diálogo con la tradición liberal y la desilusión por el *Partito Popolare*, considerado confuso (es decir, poco confesional) y no apto a promover un avance efectivo del catolicismo en Italia. Y en fin, el modelo de sociedad orgánica y corporativa que proponía el fascismo tenía ciertos puntos en común con la visión de la *societas christiana* neocorporativa que promovía la Iglesia.²¹ Sin duda, entre 1922 y 1929 no eran aun previsibles los desarrollos belicosos y totalitarios que llevarían el régimen de Mussolini a la guerra en 1940. El fascismo entonces era visto —no solamente por la Iglesia— como un fenómeno nuevo esencialmente

²¹ Cf. Franco Savarino, Andrea Mutolo, *Los orígenes de la Ciudad del Vaticano. Estado e Iglesia en Italia, 1913-1943*, cap. III.

pragmático, ideológicamente elástico o indefinido y, por lo tanto, influenciable, además de efímero.

Al convertirse el nuevo Régimen en un interlocutor fuerte, la Iglesia fue atraída a abrir las negociaciones. El *modus vivendi* que se estableció de inmediato entre la Iglesia y el Régimen, que perduró hasta finales de los años treinta, ayudó a frenar la deriva del fascismo hacia sus vertientes paganas, y aseguró a la Iglesia y a la cultura religiosa católica un espacio vital de supervivencia durante el período difícil de la dictadura totalitaria. Los Pactos Lateranenses de 1929 fueron sin duda un logro espectacular que reforzó tanto a la Iglesia como al régimen de Mussolini. Con ellos, concluía la larga temporada histórica de luchas entre Estado e Iglesia iniciada en el siglo XIX. La Santa Sede obtenía la independencia política como Estado de la Ciudad del Vaticano, que todavía existe hoy.

El acuerdo con el Régimen fascista, sin embargo, tuvo un precio considerable pues la Iglesia tuvo que aceptar la eliminación de toda organización católica que tuviera implicaciones políticas (menos la Acción Católica, que logró subsistir) y permitir que los jóvenes fueran educados en valores marciales y paganos, alejados de una visión auténticamente cristiana de la vida. En 1931 se desató un conflicto breve entre el Régimen y la Iglesia, y en esta ocasión Pío XI calificó al fascismo como "estatolatría pagana". Finalmente, a manera de conclusión, podemos considerar que fue la Iglesia quien obtuvo los beneficios más duraderos: la Ciudad del Vaticano todavía existe en nuestros días, mientras que el Régimen dictatorial que promovió los Pactos en 1929, desapareció en 1943. La Iglesia sale de la Segunda guerra mundial fortalecida, frente a un Poder civil debilitado y desgarrado en busca de una nueva definición político-institucional. El Estado Italiano, por consiguiente, tiene que lidiar aun hoy con una Institución que conserva un enorme poder e influencia en la sociedad y no actúa ciertamente en el espíritu de la antigua fórmula cavouriana, sino como la suprema autoridad moral y espiritual de la Nación.

Bibliografía

BELARDINELLI, Mario, *Il conflitto per gli exequatur 1871-1878*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971.

- BELARDINELLI, Mario, *Movimento cattolico e questione comunale dopo l'Unità*. Roma, Studium, 1979.
- DE ROSA, Gabriele, *Il movimento cattolico in Italia. Dalla restaurazione all'età giolittiana*. Bari, Laterza, 1970.
- DE ROSA, Gabriele, *Il partito popolare italiano*. Roma/Bari, Laterza, 1974 (1969).
- DE ROSA, Gabriele, *Luigi Sturzo*. Torino, UTET, 1977.
- FONZI, Fausto, *Per una storia del movimento cattolico italiano 1861-1919*. Roma, La Libreria dello Stato, 1950.
- FRANCO, Massimo, *Imperi paralleli: Vaticano e Stati Uniti: due secoli di alleanza e conflitto, 1788-2005*. Milano, Mondadori, 2005.
- JEMOLO, Arturo Carlo, *Chiesa e Stato in Italia. Dalla unificazione ai giorni nostri*. Torino, Einaudi, 1981. (1955)
- MOLA, Aldo, *Giolitti. Lo Statista della nuova Italia*. Milano, Mondadori, 2003.
- MARANINI, Giuseppe, *Historia del poder en Italia. 1848-1967*. México, UNAM, 1985 (1967).
- MARTINA, Giacomo, *Pio IX (1867-1878)*. Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1990.
- MOLA, Aldo, *Giolitti. Lo statista della nuova Italia*. Milano, Mondadori, 2005.
- NICOLOSI, Salvatore, "L'Enciclica *Rerum novarum* e le dottrine politiche dell'Ottocento", en Giovanni Diurni, ed., "*Rerum Novarum*". *L'uomo centro della società e via della Chiesa*, Atti del Congresso Internazionale Interuniversitario (6-9 maggio 1991). Roma, Libreria Editrice Vaticana-Lateranense, 1992.
- ROMANO, Paolo, "Un anno di politica vaticana", *Critica Fascista*, anno VI, n° 1, 1° gennaio 1929, pp. 8-10.
- SALVEMINI, Gaetano, *Il ministro della malavita e altri scritti sull'Italia giolittiana*. Milano, Feltrinelli, 1962.
- SAVARINO, Franco, Andrea MUTOLO, *Los orígenes de la Ciudad del Vaticano. Estado e Iglesia en Italia, 1913-1943*. México, IMDOSOC-ICTE, 2007.
- SCOPPOLA, Pietro, *Dal neoguelfismo alla Democrazia cristiana*. Roma, Studium, 1963.
- SCORNAJENGLI, Antonio, *La Sinistra mancata. Dal gruppo zanardelliano al Partito Democratico Costituzionale Italiano (1904-1913)*. Roma, Archivio Guido Izzi, 2004.
- SUSMEL Edoardo, Duilio SUSMEL, eds., *Opera omnia di Benito Mussolini*, tomo XXVI. Firenze, La Fenice, 1958.

- TRANIELLO, Francesco, Sandro FONTANA, *Meda, Murri, Sturzo e momenti del dibattito sul partito cattolico (1894-1905)*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.
- TRANIELLO, Francesco, *Le città dell'uomo. Cattolici, partito e stato nella storia d'Italia*. Bologna, Il Mulino, 1998 (1990).
- VIVARELLI, Roberto, *Storia delle origini del fascismo*, vol. II. Bologna, Il Mulino, 1991.

Toni Negri. Poder y globalización en el mundo contemporáneo

Elisabetta DI CASTRO
Universidad Nacional Autónoma de México

Entre los filósofos italianos contemporáneos destaca Antonio (Toni) Negri, quien nació en Padova en 1933 y a la fecha cuenta con una amplia obra traducida a diversos idiomas, incluido el castellano. En nuestro país, y en general en el mundo, es ampliamente conocido por su libro *Imperio* —escrito junto con Michael Hardt y publicado en 2000—, en el que se presenta un estudio sobre el nuevo orden global y la forma de soberanía que le corresponde. Antes de pasar a ver algunas de sus principales ideas y propuestas, es pertinente ubicar algunos datos de este autor cuya vida se ha caracterizado tanto por su trabajo en el ámbito académico como por su militancia política, la cual lo llevó a exiliarse por catorce años en Francia (de 1983 a 1997).¹

Hijo de uno de los fundadores del Partido Comunista de Padova, Negri perdió a su padre en 1938 ajusticiado por los fascistas y a su hermano en 1943 ajusticiado por los partisanos de las Brigadas Garibaldi. Estudió filosofía en la universidad de su ciudad natal, aunque también tomó cursos en Francia y Alemania, titulándose en 1956 con una tesis sobre el historicismo alemán. Apenas dos años después, con sólo veinte años de edad, obtiene la plaza de profesor de Teoría del Estado en la Universidad de Padova. Desde entonces, Negri ha desarrollado una brillante carrera académica conjuntada siempre con una activa participación política. Ingresó en 1950 a la organización *Gioventù Italiana di Azione Cattolica* y en 1954 al *Partito Socialista Italiano*; en 1959 fue electo concejal municipal y se convierte en editor de la revista de su partido *Il Progresso Veneto*.

A lo largo de su vida, Negri formó diversos grupos políticos que se articularon alrededor de alguna publicación: *Quaderni Rossi* de 1960 es la primera de estas muchas publicaciones en las que se abre un foro de debate entre grupos de diversas ciudades italianas, seguida en 1964 por *Classe Operaia* con la que se pre-

¹ Cf. Néstor Kohan, *Toni Negri y los desafíos de "Imperio"*.

tende una intervención directa en las luchas obreras de las grandes fábricas durante los sesenta; a finales de esa década aparece *La Classe*, publicación con la que se intentó conjugar las luchas del movimiento obrero con las protestas estudiantiles, en 1974 aparece el periódico *Rosso* con el que se trata de promover una acción política que no se limitara al ámbito de las fábricas sino que se ampliara en general al espacio urbano. Es de destacar que en 1963, cuando el *Partito Socialista Italiano* hace la primera coalición con la *Democrazia Cristiana* para formar un gobierno de centro izquierda, Negri sale del partido y se convierte en uno de los principales críticos de la izquierda tradicional italiana.

En 1979 Negri es arrestado y acusado, entre otros cargos, de ser el autor intelectual del asesinato del primer ministro italiano Aldo Moro por parte de las Brigadas Rojas. Negri siempre ha negado cualquier vínculo con dicho grupo, y aunque no hubo evidencias se le condenó a 30 años de prisión por ser "moralmente responsable" de los actos de violencia contra el Estado en virtud de sus escritos y asociación con causas revolucionarias. Cuatro años después puede salir de la cárcel debido a que el *Partito Radicale* lo incluye dentro de sus listas electorales para conformar el poder legislativo; al ganar la elección recupera su libertad para desempeñar su cargo. Pero el Parlamento pronto revoca este privilegio y Negri se exilia a Francia. En este país siguió desempeñándose en el ámbito académico y, aunque no podía participar directamente en la política, se vinculó con intelectuales de izquierda e impulsó la publicación *Futur Antérieur*.²

Fue hasta 1997 que regresa a Italia para terminar de pagar su sentencia (la cual gracias a diferentes apelaciones se había reducido a 17 años) y poner a debate público la situación de otros condenados injustamente por sus actividades políticas de los años '70. Al año siguiente obtiene un régimen de arresto domiciliario que hasta finales de 2004 tuvo que cumplir. En este periodo escribe uno de sus libros más reconocidos que lo llevaron al reconocimiento internacional más allá de los estrechos círculos académicos y de la historia de los militantes perseguidos de la izquierda extraparlamentaria italiana. De los últimos años, es de destacar que en 2005 defendió en diversos artículos y entrevistas el SÍ en el referéndum de la Constitución

² En Francia, Negri enseñó en la Université de Paris VIII (Saint Denis) y en el Collège International de Philosophie. El periódico *Futur Antérieur* se publicó de 1990 a 1998, y reapareció bajo el título de *Multitudes* en el 2000, con Negri como miembro del consejo editorial internacional.

Europea al considerar que con ella se podía disminuir el peso de los Estados Unidos y fortalecer el de Europa.³

Dentro su amplia obra, podemos mencionar, además de su célebre libro publicado en 2000, *Saggi sullo storicismo tedesco*, y *Stato e diritto nel giovane Hegel* de la década de los '50; *Alle origini del formalismo giuridico* de los '60; *Descartes politico o della ragionevole ideologia*, *La forma Stato* y *Dall'operaio massa all'operaio sociale*, de los '70; *Il comunismo e la guerra*, *L'anomalia selvaggia*. *Saggio su potere e potena in Baruch Spinoza* y *Lenta ginestra*. *Saggio sull'ontologia di Leopardi*, de los '80; *Il lavoro di Giobbe*, *Il potere costituente* y *Labor of Dionisus*, de los '90; *Goodbye Mr. Socialism*, *Multitude* y *Movimenti nell'Impero*, de esta década, por citar sólo algunos de sus libros más importantes.

Para ubicar, aunque sea de manera muy general, las coordenadas conceptuales en la que se mueve la obra de Negri, hay que destacar cómo recupera la potencia creativa del pensamiento que propusieron en sus obras tanto Spinoza como Maquiavelo y Marx. Esta potencia creativa del pensamiento no sólo concierne a la comprensión del mundo sino también a la construcción de un espacio para la vida que hace del ser humano la expresión más acabada y plena de la naturaleza. Será en este sentido, que recupera la categoría de *trabajo* como elemento constituyente de la vida humana, frente al cual el *capital* ejerce su poder.

Otro elemento importante para acercarnos a su propuesta, es el rechazo de la dialéctica entendida como síntesis. Para Negri, cuando la dialéctica funciona como forma antagonista, es decir, como enfrentamiento, permanece como la llave fundamental de nuestro hablar y pensar. En cambio, la dialéctica como síntesis es la superación de la relación antagonista, y su dinámica construye estructuras para contener las contradicciones superándolas al estilo hegeliano, y su realización en el socialismo real. Frente a ello, el autor destaca que el marxismo es un pensamiento de crisis, no de superación de la contradicción; es un pensamiento de ruptura de términos puestos en relación, un pensamiento de la diferencia respecto de todo pensamiento de la identidad:

³ Posición que fue fuertemente criticada desde la izquierda radical europea que lo acusó de claudicar de sus aspiraciones revolucionarias y volverse un "liberal-realista". Frente a ello Negri se autodefinió como un "revolucionario-realista". Para la defensa que Negri hace de Europa, cf. Antonio Negri, *Europa y el Imperio. Reflexiones sobre un proceso constituyente*.

...reivindico –dice Negri– esta tradición distinta que está en toda la modernidad, contra la síntesis, y no sólo la síntesis dialéctica de Hegel sino la síntesis que podemos encontrar en el pensamiento de Hobbes o en la concepción política democrática de Rousseau. El núcleo de un pensamiento que se quiere revolucionario debe ser un pensamiento de la crisis, de la ruptura de esta experiencia. Cuando yo digo esto me refiero a algo que se ha afirmado profundamente en la segunda mitad del siglo xx en el terreno filosófico... [como es el caso entre otras de] las tendencias del nuevo pensamiento francés, particularmente después del estructuralismo, desde Foucault, que fue fundamental en fijar y puntualizar la diferencia como posibilidad de cualificación del pensamiento revolucionario.⁴

Negri revisa críticamente algunas de las principales corrientes intelectuales de la segunda mitad del siglo pasado, tratando de recuperarlas para elaborar un nuevo análisis marxista del capitalismo, y en especial definir una nueva figura del *trabajo vivo* de Marx, que sea adecuada a las nuevas dimensiones sociales de producción, cooperación y mando del mundo contemporáneo. Esta figura la conceptualiza como la *multitud*, término que, junto con *Imperio*, conforma los dos conceptos fundamentales de su propuesta.

En su libro principal, Negri esboza el desarrollo de una nueva forma de soberanía global que llama precisamente *Imperio*:

El Imperio se está materializando ante nuestro ojos. Durante las últimas décadas, mientras los regímenes coloniales eran derrocados, y luego, precipitadamente, tras la caída de las barreras interpuestas por los soviéticos al mercado capitalista mundial, hemos asistido a una irresistible e irreversible globalización de los intercambios económicos y culturales. Junto con el mercado global y los circuitos globales de producción ha emergido un nuevo orden, una nueva lógica y estructura de mando –en suma, una nueva forma de soberanía. El Imperio es el sujeto político que regula efectivamente estos cambios globales, el poder soberano que gobierna al mundo.⁵

Con este párrafo inicia la obra principal de nuestro autor, en la que se plantea que el Imperio surge a partir de la crisis de la soberanía de los Estados-nación modernos y su progresiva incapacidad para regular los intercambios económicos y culturales. Asi-

⁴ Cf. Toni Negri, "Toni Negri en Buenos Aires", *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*, p. 42.

⁵ Michael Hardt y A. Negri, "Prefacio" a *Imperio*, p. 13.

mismo, advierte que el Imperio debe distinguirse del *imperialismo* en la medida en que es una fase del desarrollo histórico que marca el paso de la soberanía de los Estados-nación al nuevo orden global. Nos recuerda que para el desarrollo del colonialismo europeo y la expansión económica fueron fundamentales los límites de los Estados-nación en la medida en que delimitaron el centro de poder desde el cual se ejerció el mando sobre los territorios externos. En este sentido, el imperialismo fue una extensión de la soberanía de los Estados-nación europeos más allá de sus fronteras. En cambio, el Imperio surge del fin de la soberanía moderna y se caracteriza por no establecer un centro de poder ni basarse en fronteras fijas; es un aparato de mando descentrado y desterritorializado que va incorporando progresivamente a todo el mundo dentro de sus fronteras que son abiertas y expansivas.

Como dijimos, el otro concepto fundamental para pensar esta nueva etapa histórica, es el concepto de *multitud*, concepto que se refiere a los habitantes del Imperio que están sometidos a sus fuerzas dominantes y que, al mismo tiempo, pueden tener la fuerza, en tanto son también globales, de enfrentarse a ellas y revertirlas.⁶ Este concepto ha sido uno de los más criticados, entre otras cosas, por ser muy escurridizo, no tener una clara definición y estar sobrecargado de una valoración positiva. Por ejemplo, Danilo Zolo ha destacado cómo en *Imperio* se exalta "el poder de la multitud –su poder para 'ser, amar, transformar, crear'– y su 'deseo' de emancipación. [Señalando al autor] Creo que aquí usted está en deuda con el mesianismo marxista y sus grandiosas simplificaciones políticas. La multitud me parece una sinopsis evanescente del proletariado del 1800, la clase que Marx transformó en demiurgo de la historia. [Aunque aclara] Digo esto con amargura, y sin ninguna ironía".⁷

Para Negri, sin embargo, *multitud* es un concepto que puede entenderse al menos desde tres perspectivas.⁸ La primera está vinculada a la polémica con las dos definiciones que se dieron de las poblaciones en el marco de las soberanías modernas: el pueblo y la masa. El pueblo es una unidad artificial que necesita el Estado moderno para su legitimación, y la masa es una unidad indiferenciada que se asume como base del modo de producción capitalista;

⁶ Cf. M. Hardt y A. Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona, Debate, 2004.

⁷ Danilo Zolo, en "El Imperio y la multitud. Un diálogo sobre el nuevo orden de la globalización", de A. Negri y D. Zolo, *Rebelión*, febrero 2003, p. 13.

⁸ Cf. la respuesta de Toni Negri a Danilo Zolo en *ibidem*, pp. 13-14.

a diferencia de éstas, la multitud es una multiplicidad de singularidades (como lo son también los seres humanos) y no puede tener ninguna unidad representativa. La segunda perspectiva viene de su oposición al concepto de *clase*. Dentro de una sociología renovada, los trabajadores se entienden cada vez más como portadores de capacidades inmateriales de producción y, con ello, se reapropian de los instrumentos o herramientas de trabajo (el “cerebro”). Es esta singular capacidad del trabajo inmaterial productivo la que hace que los trabajadores se constituyan en multitud más que en una clase. Finalmente, la tercera perspectiva está relacionada con una visión de la multitud como un poder político *sui generis*. Las nuevas categorías políticas deben ser definidas a partir de ella misma, de la multitud de singularidades; nuevas categorías políticas que, de acuerdo a ello, deben estar identificadas a partir de un análisis de lo común y no a partir de una hipótesis de unidad.

De esta manera, Negri plantea que a la par que el Estado-nación deja de desempeñar el papel central que tuvo por siglos, surge un mecanismo global, el Imperio, que se caracteriza por tener un poder difuso, no centralizado, un poder en red. Esta transformación del poder y la soberanía ha sido el resultado de las luchas transestatales que se han dado tanto en el ámbito de la producción como en el del mercado, entre cuyos actores destacan no sólo la clase obrera y los sujetos postcoloniales, sino también Estados Unidos, los Estados-nación que conforman el G8, el club de París, Davos, Londres, las grandes corporaciones multinacionales, las ONG, e incluso los medios de comunicación masivos. Sin embargo, el Imperio, en tanto entidad supranacional que no tiene fronteras ni límites, también puede llegar a ser abatido, y sólo la multitud, los militantes de los movimientos globales, puede tener la fuerza para hacerlo. Por ello, desde el prefacio a *Imperio* también encontramos el siguiente pasaje:

El Imperio que enfrentamos ejerce enormes poderes de opresión y destrucción, pero este hecho no debe hacernos sentir nostalgia por las viejas formas de dominación. El pasaje hacia el Imperio y su proceso de globalización ofrece nuevas posibilidades a las fuerzas de liberación. La globalización, por supuesto, no es una única cosa, y los múltiples procesos que reconocemos como globalización no están unificados ni son unívocos. Nuestra tarea política, argumentaremos, no es, simplemente, resistir a estos procesos, sino reorganizarlos y redirigirlos hacia nuevos fines. Las fuerzas creativas de la multitud que sostienen al Imperio son

también capaces de construir un contra-Imperio, una organización política alternativa de los flujos e intercambios globales. Las luchas para contestar y subvertir al Imperio, como asimismo aquéllas para construir una alternativa real, tendrán lugar en el mismo terreno imperial —y desde luego esas luchas ya han comenzado a emerger. Por medio de esas luchas y muchas más como ellas, la multitud deberá inventar nuevas formas democráticas y un nuevo poder constituyente que habrá de llevarnos algún día a través y más allá del Imperio.⁹

Si bien ha sido objeto de muchas y diversas críticas, a Negri se le ha reconocido como uno de los mayores intérpretes de nuestro tiempo y de sus dinámicas de poder. Para finalizar señalemos a modo de síntesis cómo el autor distingue entre el poder con minúscula y el Poder con mayúscula.¹⁰ El primero es un poder en tanto relación de fuerza que se instaura entre los seres humanos y que se caracteriza por ser plural en la medida en que no hay propiamente un único y verdadero dominador; a él corresponden la mayoría de las relaciones humanas como son las relaciones familiares, afectivas, incluso de producción y de trabajo. En cambio, el Poder con mayúscula es el que se ejerce en un territorio y corresponde a una soberanía, su ejemplo más significativo sería el Estado. Sin embargo, como las formas de soberanía cambian históricamente, hoy la soberanía asume la fisonomía de la *lex mercatoria*, es decir, de las reglas impuestas por el poder de los intercambios y los intereses comerciales de las multinacionales. Se trata de un poder más fuerte que el de los Estados-nación (los cuales ya han perdido su fuerza propulsora) y que sobrepasa sus confines e impone a todos sus reglas. Este poder, el Imperio, surge después de dos siglos de luchas de clases y del fin del colonialismo; ahora ya no hay un conquistador sino un enorme pulpo que impone las reglas del mercado al todo el mundo. Pero para Negri el Imperio un proceso espontáneo y transitorio que tendrá que ser codificado y reglamentado, siendo éste precisamente el terreno en el que se desarrollará la lucha política de los próximos años.

Como hemos dicho *Imperio* fue el libro que proyectó a Negri hacia un público más amplio a nivel internacional.¹¹ Algunos lo han

⁹ M. Hardt y A. Negri, *op. cit.* p. 16.

¹⁰ Cf. Corrado Ocone, “Entrevista a Toni Negri, domani al Ravello Festival. L’Impero, potere con la maiuscola”, *Il Mattino On Line*.

¹¹ Aunque para los lectores de habla hispana, ya se contaba en 1994 con la traducción de una de sus obras: *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, publicada en Madrid por Libertarias.

considerado como el *Manifiesto comunista del siglo XXI*¹² el cual, –más allá de que, a la par que su análogo, ha desatado grandes polémicas y apasionados detractores o apologistas–, se está volviendo una referencia obligada para los estudiosos y analistas del mundo contemporáneo. Por otra parte, se coincide con él o no, es de reconocer el valor de su esfuerzo por sintetizar y recrear lo *mejor* del pensamiento y la práctica revolucionarias, a partir de un espíritu antidogmático que más que darnos respuestas definitivas termina por plantear nuevas preguntas.

Bibliografía

- HARDT, Michael, Antonio NEGRI, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona, Debate, 2004.
- KOHAN, Néstor, *Toni Negri y los desafíos de "Imperio"*. Buenos Aires, Intelectuales, 2002.
- NEGRI, Antonio, *Imperio*, Prefacio de Michael Hardt y Antonio Negri. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- NEGRI, Antonio, Giuseppe COCCO *et al.*, *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*, Prólogo de Rubén Espinosa. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- NEGRI, Antonio, *Europa y el Imperio. Reflexiones sobre un proceso constituyente*. Madrid, Akal, 2006.
- ZOLO, Danilo, Antonio NEGRI, "El Imperio y la multitud. Un diálogo sobre el nuevo orden de la globalización", *Rebelión*, febrero 2003.

Bibliografía informática

- OCONE, Cortado, "Entrevista a Toni Negri, domani al Ravello Festival. L'Impero, potere con la maiuscola", *Il Mattino On Line*, Swif Rassegna Stampa. <http://www.swif.uniba.it/lei/rassegna/030730a.htm>.

¹² Expresión de Slavoj Žižek citada por Rubén Espinosa en el "Prólogo" a *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*, de A. Negri, Giuseppe Cocco *et al.*, p. 12.

Viaggi a bassa velocità: storie di bici e di popoli. Paolo Rumiz

Rossella BERGAMASCHI
Universidad Autónoma Metropolitana

Per i lettori del quotidiano *La Repubblica*, quello di Paolo Rumiz è certamente un nome conosciuto. Per chi non ne fosse lettore diremo che Rumiz, nato a Trieste nel 1947, è un giornalista, un inviato speciale, di *Repubblica* appunto, e anche un inviato speciale del *Piccolo* di Trieste, che ha seguito in modo particolare le vicende balcaniche durante gli anni '80 e '90 del secolo scorso ed è considerato un esperto di identità etniche in quest'area.

Come risultato di queste esperienze ha scritto numerosi libri, tra i quali ricordiamo *Danubio. Storie di una nuova Europa* (1990); *Vento di terra. Istria e Fiume, appunti di viaggio tra i Balcani e il Mediterraneo* (1994); *La linea dei mirtilli. Storie dentro la storia di un paese che non c'è più* (1993, poi 1997, nuova edizione riveduta); *Maschere per un massacro. Quello che non abbiamo voluto sapere della guerra in Jugoslavia* (1996-1999); *Est* (2003); *È oriente* (2003-2005).

Dedicato invece alle "etnie padane", se così si possono chiamare, è *La secessione leggera. Dove nasce la rabbia del profondo Nord* (1997 e ripubblicato nel 2001).

Vari libri nascono comunque come resoconti di viaggi realizzati per lavoro o per piacere, durante l'estate. Da alcuni anni infatti realizza per conto di *Repubblica* un rituale viaggio durante il mese di agosto, di cui viene pubblicata la cronaca giorno per giorno sulle pagine del giornale. Così, nel 2001 percorre in bicicletta, insieme al vignettista Tullio Altan e a Paolo Rigatti i quasi duemila chilometri che separano Trieste da Istanbul, viaggio da cui nasce il libro *Tre uomini in bicicletta*, pubblicato da Feltrinelli nel 2002; sempre nel 2002 gira l'Italia in treno per più di 7000 chilometri, in compagnia ancora di Altan e dell'attore e regista Marco Paolini, *reportage* apparso con il titolo di "Seconda classe"; nel 2003 attraversa circa 3000 chilometri, andando da Fiume (Croazia) fino in Liguria, seguendo il tracciato delle Alpi; nel 2004, in barca a vela, viaggia da Venezia a Lepanto, sulla rotta della Serenissima; nel 2005, parte da Torino per raggiungere Gerusalemme, accompagnato da Moni

Ovadia e dalla fotografa Monika Bulaj, *reportage* pubblicato poi dall'editrice Frassinelli con il titolo di *La Gerusalemme perduta*; nel 2006, a bordo di una mitica Topolino 500, la stessa cantata da Paolo Conte, attraversa le strade secondarie degli Appennini, andando dalla Liguria fino all'estremità della Calabria, resoconto che, riunito con quello riguardante le Alpi, ha dato origine al nuovo libro apparso nel 2007, *La leggenda dei monti naviganti*. Il viaggio dell'agosto 2007 è stato dedicato a ripercorrere le tracce del leggendario Annibale, attraverso il Mediterraneo.

Già da questa descrizione dei *reportages* di Rumiz è possibile avere un'idea dei mezzi di trasporto utilizzati per i suoi viaggi: la bicicletta, il treno, la barca a vela, i propri piedi. Sono tutti dei *mezzi lenti*, che permettono di realizzare viaggi a *bassa velocità*, dove l'elemento predominante è la possibilità di conoscere le diverse geografie, i diversi territori e avvicinarsi in modo diretto ai popoli che li abitano. Non solo, il mezzo lento permette una immersione totale nel paesaggio, anzi, dice Rumiz, "il paesaggio è tutt'uno con il passaggio", cioè con l'andatura, come avviene per esempio andando in bicicletta, dove l'andatura diviene ritmo e quindi anche narrazione. Rumiz è così portatore di una filosofia del viaggio basato sulla riconquista della lentezza e di una diversa percezione della distanza e della temporalità, della capacità di osservare e di recepire tutte le sensazioni, in una dimensione che forse solo i mezzi non motorizzati possono dare.

In questo contesto, il viaggio acquista un significato in se stesso, è un andare vissuto momento per momento, non è la ricerca dell'arrivo, o per lo meno non è solo questo, è il godimento di quello che offre il cammino, la scoperta di paesaggi, luoghi, persone, odori e sapori, è una forma di conoscenza delle identità, della storia recente e della memoria delle regioni attraversate. La riscoperta della lentezza è anche l'affermazione di una forma di piacere, del piacere del viaggio, piacere libertario, nomade, fuori dagli schemi del turismo organizzato e degli "utenti di pendolini e *duty free*", dice Rumiz.

La lentezza come paradigma allora, come modo di vedere il mondo, come modo di stabilire un rapporto con la realtà che ci avvolge. Rapporto non frettoloso e utilitaristico, ma, saremmo quasi tentati di dire, *equo e solidale*. È lo stesso concetto che si trova alla base del movimento dello *Slow Food*: la difesa della lentezza si associa direttamente alla difesa del piacere, in questo caso alla riappropriazione del piacere del cibo, come forma di tradizione e di identità culturale, in netta opposizione al "dilagare del *fast food* e

alla frenesia della *fast life*". Il manifesto dell'Associazione, nata in Italia nel 1986, espone specificamente (ne cito alcuni principi tratti dalla pagina internet):

Slow Food è il movimento per la tutela e il diritto al piacere[...] Per avvicinarsi a questa conquista, che deve essere di tutti, bisogna innanzi tutto riflettere sulla lentezza, recuperare ritmi esistenziali compatibili con una qualità della vita che deve essere totale[...] significa ricercare le produzioni lente, ricche di tradizione e in armonia con gli ecosistemi; significa difendere i saperi lenti, che scompaiono insieme alle culture del cibo.

Rumiz ovviamente non ha un manifesto con i principi del viaggio lento, ma le sue osservazioni in proposito sono sparse a piene mani nelle pagine dei suoi libri e dei suoi *reportages* giornalistici. Anche per lui infatti c'è lo stesso elemento di gran piacere, nel ritrovare il ritmo lento del viaggio, che avvicina, che fa capire le diverse realtà e i cambiamenti che avvengono soprattutto in un paese come l'Italia. In *È oriente* dice:

L'Italia ha un grande bisogno di un viaggio lento. Da noi si è smesso di viaggiare: ci si sposta. Così il mondo minore scompare, e la memoria pure.

Aveva ragione Pasolini, nessuno ascolta più le storie. I politici non sentono più le voci del paese profondo. Salvo sorprendersi, poi, quando i Serenissimi assaltano il campanile di San Marco. Il territorio è perduto, e anche l'appartenenza.¹

E ancora:

Le lucciole sono scomparse da trent'anni, ma gli italiani non se ne sono accorti, oppure ci hanno fatto l'abitudine. Corrono sempre, non vedono più nulla. Dio sa come siamo potuti essere un popolo di navigatori ed esploratori. All'italiano medio il viaggio lento fa ridere. (p. 19)

Invece, rifacendoci a Carlo Michelstaedter, si potrebbe dire che il viaggio lento esemplifica a meraviglia il concetto della *persuasione*, cioè quel possesso di se stessi e della propria vita nel presente, quella possibilità di percepire e vivere l'attimo, non in attesa del futuro, ma nella sua propria e immediata compiutezza. Niente di più lontano da una rigida programmazione di orari e di mete, ma il

¹ Paolo Rumiz, *È Oriente*, p. 27.

piacere della scoperta, delle soste e delle divagazioni impreviste, il viaggio come disponibilità e sospensione del tempo. Dice Claudio Magris, a sua volta un grande viaggiatore, spesso lento, soprattutto ai tempi delle peregrinazioni danubiane e microcosmiche:

...vivevo persuaso, come davanti al mare; vivevo immerso nel presente, in quella sospensione del tempo che si verifica quando ci si abbandona al suo scorrere lieve e a ciò che reca la vita... In un viaggio vissuto in tal modo i luoghi diventano insieme tappe e dimore del cammino della vita, soste fugaci e radici che inducono a sentirsi a casa nel mondo.

Al contrario:

Il viaggio incalzante e incalzato, imposto sempre più freneticamente dal lavoro e dalla sua necessaria spettacolarizzazione [...] è la negazione della persuasione, della sosta, del vagabondare; assomiglia piuttosto a quella eiaculazione precoce che Joseph Roth [...] attribuisce all'*Empereur*, il quale non vuole tanto fare all'amore, quanto averlo subito già fatto, sbrigato e liquidato.²

Per Rumiz il viaggio lento è "goduria liberatoria e totale", come dice in *Tre uomini in bicicletta*. Un'idea che torna anche in "Seconda classe", nella cronaca del viaggio in treno attraverso l'Italia, con l'idea di percorrere "7480 chilometri come la Transiberiana, dagli Urali a Vladivostok", attraverso linee ferree dimenticate. La scelta del treno è significativa:

È deciso: d'ora in avanti viaggeremo su treni con finestrini apribili. Niente aria condizionata, niente treni che somigliano ad aerei. L'aereo è globale, totalitario, imperscrutabile. Sta in cielo, e il cielo è di nessuno. La rete di ferro, invece, è di tutti. È il popolo, la nazione. Il treno, non l'aereo, ha fatto l'Italia. Un piccolo treno come questo che arranca tra praterie e fichi d'India. Siamo in ballo. Il viaggio comincia.³

La partenza da Olbia avviene su una vecchia locomotiva, che si muove a scossoni, ma al giornalista-viaggiatore è concesso un privilegio: "Viaggiare alti in cabina di guida pare un volo randente fra oche selvatiche in formazione. È l'immersione totale nel paesaggio: goduria immensa... Viva il treno!".

² Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, p. IX.

³ P. Rumiz, "Seconda classe", *La Repubblica*, 2 agosto 2002.

Tra i mezzi lenti di trasporto, comunque, uno merita un posto tutto speciale: la bicicletta. Le due ruote leggere sono quasi un simbolo del viaggio alternativo, perché, dice Rumiz, sono infinite le esperienze che la bici riesce a sintetizzare. C'è il viaggio come leggerezza, come nomadismo esistenziale, come eliminazione del superfluo; ci sono la lentezza e la memoria, l'andare come vagabondaggio, come utilità di sbagliar strada, di non avere una mappa e neppure una meta. La bici è "una formidabile macchina di incontri ed eventi"; "un fantastico miscelatore di pensieri [...] è ritmica, veloce quanto basta, non annoia mai. È uno shaker che assembla memorie, immagini, profumi, frasi dette e in gestazione".⁴

In "Dove andiamo stando?", cronaca di un viaggio compiuto in bicicletta nell'estate del 1998 con il figlio adolescente per andare da Trieste a Vienna, Rumiz descrive così il suo mezzo di trasporto:

In questo viaggio le due bici sono state per noi tante cose. Tandem generazionale, strumento di conoscenza, riconquista della lentezza, passaporto per una clandestinità nuova, perfino macchina sovversiva. Hanno ribaltato la percezione della distanza, della durata e dell'andatura, la capacità di guardare e gustare, la dimensione acustica, olfattiva e persino onirica del viaggio. [...] sono state [...] riscoperta della fatica e del silenzio [...] attrezzo rivoluzionario, perché annullano le gerarchie, semplificano i bisogni, rivendicano un accesso più umano al territorio.⁵

Il viaggio in bicicletta ha caratteristiche uniche, e fin dal primo colpo di pedali i due viaggiatori ne sono consapevoli, si sentono "liberi, irreperibili", e si domandano chi abbia detto che partire è un po' morire: per loro "la partenza è un'evasione, la strada una via di fuga". Dicono: "Siamo degli imboscato, dei banditi allegri... filiamo all'alba come contrabbandieri", o ancora: "filiamo come spie in mezzo a immensi campi di zucchine". Gli odori sono un accompagnamento fondamentale:

...il naso intercetta uno dopo l'altro fieno, sottobosco, rugiada, fumo di una segheria, legname, erba falciata, polvere, bestiame, una locanda, il limo del fiume, vigne sotto il sole, biossido di carbonio all'ingresso di un villaggio (p.15).

Il libro che comunque fa più direttamente riferimento al viaggio in bicicletta è proprio *Tre uomini in bicicletta*, citazione esplicita del

⁴ P. Rumiz *Tre uomini in bicicletta*, p. 29.

⁵ P. Rumiz "Dove andiamo stando?", *È Oriente*, p. 6.

classico *Tre uomini in barca*, di Jerome K. Jerome, a cui si potrebbe aggiungere anche l'altro classico dello stesso autore, *Tre uomini a zozzo*, che racconta appunto un viaggio in bicicletta degli stessi tre amici attraverso la Selva Nera. Rumiz, insieme ad Altan e a Rigatti, compie la traversata balcanica da Trieste ad Istanbul, per circa 2000 chilometri, andando esattamente in senso contrario alla direzione seguita dagli emigranti clandestini che attraversano la frontiera est verso l'Italia e l'Europa. Un'avventura che diventa romanzo, saggio di geopolitica, sport militante:

Si va a Oriente, da dove la gente scappa [...] Bulgari, zingari, serbi, popoli delle polverose latitudini extracomunitarie. E ci chiediamo se usare cosí la nostra bici non sia un atto anarchico, antiglobale. Dunque di sinistra. (p. 20)

Le due ruote segnano il ritmo della narrazione, e quindi anche della scrittura, sempre agile, l'osservazione carica di ironia e di un senso dell'umorismo molto poco rispettoso di solennità nazionalistiche, sia di chi siano. Le vignette di Altan illustrano le tappe che si susseguono, mentre l'attenzione è sempre vigile sui territori attraversati, sul mosaico di etnie che li popolano, che ben lontano dall'essere la fine del mondo, sono invece, viene detto, Europa profonda.

Perché è questo il punto vero: a parte il paesaggio, il viaggio lento è uno straordinario strumento di osservazione antropologica, permette di cogliere i mutamenti in atto in una società o in un paese, nei Balcani come in Italia. Cosí ad esempio avviene in un servizio pubblicato da *Repubblica* in due puntate nel maggio 2000, dedicato alla scoperta del malessere del mondo minore del profondo Nord e poi integrato nel libro *La secessione leggera. Dove nasce la rabbia del profondo Nord*. Per capire come è cambiata la "razza padana", a Rumiz basta

...salire assieme ai pendolari sul treno accelerato delle 6.50 Mortara-Vigevano-Abbiategrosso-Milano Porta Genova, guardare i giovani visi pallidi della *new economy* con telefonini e computer all'assalto di quell'unico, grigio binario che li stiva come sardine e li spara verso la giungla metropolitana.⁶

Gli basta per scoprire che su quel treno non viaggiano piú

...rocciosi metalmeccanici, ma giovani ansiogeni, già in rete via etere alle sette del mattino, mani da pianista, valigetta ventiquat-

⁶ P. Rumiz *La secessione leggera. Dove nasce la rabbia del profondo Nord*, p. 12.

tr'ore [...] *pony express* e geni del computer, agenti di cambio e camerieri, esperti di logistica e pulitrici *part time*. Tutti autonomi e individualisti, temporanei e insonni, reperibili e competitori. Non chiedono protezione dai padroni, ma dagli immigrati. (*id.*)

Perché mai, si chiede Rumiz, guardando i passeggeri, perché mai "gli industriali protestano, chiedono piú flessibilità e meno costo del lavoro? Quel treno va oltre i loro piú sfrenati desideri..." (p. 12).

Ma tornando alla bicicletta, c'è da domandarsi, insieme a Rumiz, se "la malattia insana dell'andar su ruote" fa di coloro che la praticano dei ciclisti. O dei cicloturisti. Si ripropone l'antico dilemma della differenza tra banale turista ed eroico viaggiatore. La distinzione può quasi essere un luogo comune e ognuno può dare forse risposte diverse. Il fatto è che oggi il turismo è un fenomeno ampiamente studiato dalle scienze dell'uomo anche in un'ottica interdisciplinare, considerando che mai come in questi ultimi decenni si è tanto viaggiato, non solo per interesse culturale o semplice piacere, ma anche per una specie di "dovere di vacanza", che obbliga periodicamente a lasciare il lavoro e la casa e fare turismo, come afferma l'antropologo Duccio Canestrini, autore di vari studi sull'antropologia del turismo. In questo senso, c'è chi afferma con sicurezza che oggi siamo tutti turisti, anche se ovviamente riconosce che ognuno può essere un turista diverso a seconda del viaggio che sceglie.

Eppure, se si pensa al viaggio lento, la distinzione tra turista e viaggiatore, sembra avere un senso indiscutibile, perché si tratta di modi diversi di concepire il viaggio, non focalizzato sul punto d'arrivo, ma su quell'intermedio straordinario che è il cammino in se stesso. Per cui, per chi viaggia dal basso, con lentezza e leggerezza, c'è una risposta sola. Per Rumiz, poi, non ci sono dubbi. Citando il suo amico Paolini: "Il turismo è industria pesante, che obnubila il cervello", dice. E allora, chi siamo? Semplice, dice: viaggiatori. "Viaggiatori speciali. Non romantici cercatori di foreste, ma pellegrini medievali su antiche strade".⁷

Bibliografia

- MAGRIS, Claudio, *L'infinito viaggiare*. Milano, Mondadori, 2005.
RUMIZ, Paolo, *La secessione leggera. Dove nasce la rabbia del profondo Nord*. Milano, Feltrinelli, 2001.

⁷ P. Rumiz, *È Oriente*, p. 23.

- RUMIZ, Paolo, *Tre uomini in bicicletta*. Milano, Feltrinelli, 2002.
 RUMIZ, Paolo, "Seconda classe", *La Repubblica*, 2, 23 agosto 2002.
 RUMIZ, Paolo, *È Oriente*. Milano, Feltrinelli, 2003.

Bibliografia informatica

- CANESTRINI, Duccio http://www.ducciocanestrini.it/antropologia/antropologia_del_turismo
Slow Food http://associazione.slowfood.it/associazione_ita/ita/filosofia.lasso

Note sul rapporto fra lingua cinematografica e lingua teatrale negli anni Trenta

Francesca GATTA
 Università di Bologna

I

Quando il cinema diventa un problema per il drammaturgo? Quando cioè il drammaturgo ha come punto di riferimento, da imitare o da rifuggire, un modello dialogico di derivazione cinematografica? E quali gli ambiti in cui si manifesta in modo più vistoso l'influenza del cinema sul teatro?

Una risposta possibile a questi interrogativi di natura diversa si può ricercare indagando il problema a partire dalla sua nascita, cioè al momento in cui il cinema –diventato sonoro– si ridefinisce come arte non solo figurativa, ma anche drammatica, diventando così concorrente del teatro.

In Italia la presenza del teatro nel cinema è un tratto fondamentale della sua storia:¹ al teatro il cinema italiano deve alcuni dei suoi generi più fortunati come la commedia all'italiana; al teatro deve molti dei suoi sceneggiatori, dei suoi attori, che passano con disinvoltura dalle scene allo schermo.

Il sonoro impone al cinema italiano anche di trovare una lingua coerente con le immagini dello schermo rese più realistiche dalla parola: se l'estetica del cinema muto poteva sopportare didascalie intrise di letteratura, la parola nel nuovo cinema doveva necessariamente trovare una maggiore colloquialità e una maggiore vicinanza alla lingua parlata per strada per intonarsi ad una rappresentazione cinematografica nuova e più verosimile. Il cinema muto chiede a D'Annunzio una legittimazione letteraria affidandogli le didascalie di *Cabiria*; il nuovo cinema italiano, riorganizzatosi in forma più industriale dopo il terremoto del sonoro, chiede ai tanti scrittori della

¹ Amplessima ovviamente la bibliografia; ci si limita a indicare i fondamentali contributi di Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, e *Cent'anni di cinema italiano*. Sulla lingua del cinema italiano, si veda la sintesi di Fabio Rosni, *Il linguaggio cinematografico*. Di riferimento sempre lo studio di Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Sul rapporto fra cinema e teatro negli anni Trenta, mi permetto di rinviare al mio *Il teatro al cinema. La lingua dello schermo negli anni Trenta*, e alla bibliografia contenuta.

generazione 1900-1910 che lavorarono per lo schermo,² di essere professionisti della parola, cioè di non essere letterati. Come scrive Giacomo Debenedetti, sullo schermo i dialoghi devono rinunciare ad avere valore autonomo e intonarsi alla fotografia, arte borghese per eccellenza, e quindi la parola dovrà essere "borghese anch'essa, quotidiana, identica al secolo".³ L'industria cinematografica chiede allo scrittore di produrre dei dialoghi plausibili, non di nobilitare la nuova arte; questo anche perché il dialogo cinematografico deve essere anonimo e borghese. Proporre una lingua di conversazione "borghese" non era però un problema facile per il cinema italiano, così come non lo era stato storicamente per il teatro italiano che ha trovato le sue espressioni più alte nel teatro dialettale e nella commedia delle lingue. Non è solo l'assenza di un modello linguistico unitario ad impedire agli sceneggiatori di attingere ad un modello di comunicazione reale e diffuso, ma anche la consapevolezza che la lingua dello schermo non potesse essere un riflesso diretto della realtà. Mario Soldati, in un testo del 1935 che introduce il lettore nel mondo del cinema, sottolinea che l'uomo cinematografico non può parlare come l'uomo qualunque e porta ad esempio alcune battute significative di lingua avvertita come "artificiale":

- Non ho dubbi sulla vostra buona fede, avvocato;
- Impossibile, addio;
- Non pretenderà mica che io mi metta a fare a pugni con lei, qui?
- Cara Matilde! È tanto tempo che io desidero questo momento...
- Signorina, volete essere così deliziosa da passarmi il sale?⁴

Nella non facile ricerca di una lingua per lo schermo, diventa "naturale" per gli sceneggiatori rivolgersi al teatro: cambiato lo statuto stesso del cinema (non più arte figurativa, ma ora anche arte drammatica), il teatro diventa una fonte disponibile di sceneggiatura e offre al cinema anche un preciso modello di lingua.

Anche i dati aiutano a capire meglio l'entità del fenomeno: di circa 720 film girati nel periodo 1930-1943 ben 192 derivano da testi

² Oltre a Emilio Cecchi, alla guida dell'importante casa di produzione Cines dal 1929 al 1934, ricorrono i nomi di Corrado Alvaro, Vitaliano Brancati, Leo Longanesi, Achille Campanile, Mario Soldati, Giacomo Debenedetti.

³ Giacomo Debenedetti, "Attendiamo l'eroe", *Al cinema*, a cura di L. Micciché, pp. 60-65. Si tratta di un articolo inedito, databile 1934, sui rapporti fra cinema e teatro.

⁴ Mario Soldati, *24 ore in uno studio cinematografico*, 1935; lo si legge nell'edizione Sellerio, 1985.

teatrali;⁵ si tratta di commedie per lo più appartenenti al teatro brillante, cioè a quel teatro che Silvio d'Amico definiva teatro commerciale, caratterizzato da una irresistibile attrazione verso il cinema.⁶ Sono autori in voga in quegli anni, estranei alle politiche del regime di indirizzare il teatro verso un teatro di massa e schierato; un teatro che dunque si prestava "naturalmente" a essere portato sullo schermo nel Ventennio proprio per l'assenza di riferimenti troppo diretti ad una realtà sempre guardata con sospetto in un regime totalitario.

Decisivo per il successo di questo teatro è naturalmente la presenza dei grandi attori italiani del periodo (Ricci, Tòfano, Benassi, ecc.); più che nei singoli esiti, l'interesse per questa produzione risiede nel fenomeno di insieme e nella contiguità di quegli anni fra palcoscenico e schermo. La presenza di due autori (ma anche sceneggiatori, e adattatori) fra i più noti del tempo, Aldo De Benedetti (autore del notissimo e pluritradotto *Due dozzine di rose scarlatte*, portato al successo sul palcoscenico e al cinema da Vittorio De Sica) e Alessandro De Stefani, è stata quantificata in circa il 20 % della produzione totale; al loro incessante lavoro in un genere cinematografico preciso, cioè la commedia sentimentale borghese, si deve –secondo Brunetta⁷– l'elaborazione dei tratti più significativi del ritratto dell'italiano medio, colto nei suoi tic e nei più rilevanti sintomi di trasformazione antropologica e sociologica. E –si può aggiungere– un modello di comunicazione linguistica in grado di orientare gli usi della comunità dei parlanti.

Il risultato finale di questo travaso di commedie sullo schermo è sintetizzato dalla formula liquidatoria che colpisce gran parte della produzione italiana del periodo, cioè "teatro filmato".

Ma i più accorti critici e autori mettono in luce come non sia solo il teatro ad essere un pericolo per il cinema, ma anche, viceversa, il cinema per il teatro. Sulle pagine di *Bianco e Nero*, la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, Vinicio Marinucci, tracciando un bilancio sul cinema di derivazione teatrale, si chiedeva quanto il cinema influenzasse il teatro.⁸ Interrogativo già posto con allarme da un autore teatrale di rilievo come Luigi Chiarelli⁹ che nel 1938 metteva in guardia dal rischio di teatro cinematografico: agli

⁵ Per questo calcolo sommario si è utilizzato il repertorio di Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema di regime (1930-1943)*.

⁶ Cfr. Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*.

⁷ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, p. 193.

⁸ Vinicio Marinucci, "Commedie sulla scena e sullo schermo", *Bianco e Nero*, VII (1943), pp. 3-14.

⁹ Luigi Chiarelli, "Teatro integrale", *Scenario*, VII (1938), 11, pp. 559-560.

albori del sonoro i produttori invitavano a tenere distinto il cinema dal teatro, ma "ora va accadendo il caso inverso: ora che il cinematografo ha assunto un suo carattere particolare, ed è riuscito così ad imporsi, ora è il teatro che tenta di assumere atteggiamenti cinematografici". Il cinema non è una minaccia dal punto di vista della concorrenza commerciale, ma offre al teatro procedimenti che colpiscono la natura stessa dell'arte drammatica; in particolare –sempre secondo Chiarelli– l'azione drammatica si dissolve in un frazionamento di quadri a discapito dell'unità sintetica del dramma; il teatro si avvicina al cinema perché tradisce i "tempi" propri della sintassi drammaturgica, assumendo un andamento progressivo e lineare in cui tutto finisce per avere lo stesso rilievo. Maggiore uniformità dei quadri che lo compongono e assenza di picchi di maggiore intensità drammatica: in questa chiave si può leggere gran parte della produzione di teatro brillante e borghese, compresa la produzione dei due maggiori (per quantità) sceneggiatori del periodo, De Benedetti e De Stefani.

Il conflitto, che in molti casi vede trionfare il modello cinematografico, si realizza dunque a livello di strutture drammaturgiche: inevitabilmente più distese e narrative quelle del cinema, più sintetiche e assolute quelle del teatro.

II

Per illustrare concretamente la vicinanza fra teatro brillante e cinema può essere utile un confronto fra l'adattamento cinematografico di un testo nato teatrale, cioè *Tristi amori* di Giuseppe Giacosa¹⁰ e una commedia di Aldo De Benedetti, *Trenta secondi d'amore*, nato come sceneggiatura e diventato quasi contemporaneamente una

¹⁰ *Tristi amori* di Carmine Gallone; sceneggiatura di Carmine Gallone, Sergio Amidei, Giacomo De Benedetti. Interpreti principali: Luisa Ferida (Emma), Gino Cervi (Giulio Scarli), Andrea Checchi (Fabrizio Arceri), Jules Berry (Ettore Arcieri), Enrico Viarisio (Ranetti); Cines-Juventus film, 1943. Giacomo De Benedetti firmò numerose sceneggiature, ma il suo nome non compare per l'entrata in vigore delle leggi razziali (1938). Sul ruolo di De Benedetti, si riporta una bella testimonianza di Sergio Amidei: "De Benedetti non firmava per ragioni razziali. A quel momento l'f, Giacomino non avrebbe potuto lavorare, e allora io lavoravo con Giacomino. Abbiamo fatto non so quanti, dodici, quindici, venti film. Naturalmente anche Giacomino [...] le cose le faceva pensando ad altro". "Pensare ad altro –spiega Amidei nel corso dell'intervista– individua l'atteggiamento di molti protagonisti antifascisti del cinema italiano di quegli anni, che collaboravano spesso per la necessità di sbarcare il lunario: 'Il nostro impegno era interno, ma non si trasferiva nel nostro lavoro'" (intervista a Sergio Amidei, in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, a cura di T. Kezich).

commedia (il film di Mario Bonnard è del 1936,¹¹ la commedia per la compagnia di Armando Falconi è del 1937).

I primi due esempi sono di Giacosa (si propone a sinistra il testo teatrale, a destra il dialogo trascritto dalla pellicola):

(Emma e Fabrizio passeggiano sul lungofiume)

E: Buongiorno Fabrizio

F: Buongiorno

E: Mi raccomando Gemma – non ti allontanare (*la bambina gioca sul greto del fiume*) – cos'hai Fabrizio? Sei triste?

F: Mio padre...

E: No – Giulio mi ha detto che vuoi andar via...

F: Non posso – non possiamo più continuare così

E: Lo so – ma tutto questo era previsto – non si può nemmeno dire che non lo sapessimo

F: Chi lo sa come si comincia? È come un veleno – entra nel sangue poco a poco – quando te ne accorgi – è troppo tardi

II, 10

E: [...] Ma l'avevamo preveduto, eh? Almeno l'avevamo preveduto. Non si può dire che non avessimo coscienza di tutto.

F: No. Chi lo sa, come si comincia? È un veleno così sottile, così subdolo! Chi lo avverte, da principio? Ha tanti nomi! È pietà, è rispetto, è fede! Chi lo teme? Non è che un ardore di bene. Si appiglia a tutte le facoltà buone e forti dell'animo e le esalta per stancarle. Quando avvertiamo l'insidia, è padrone di noi.

I, 1

E: Ti ricordi, prima? Che sere! Quante cose dicevano tutte le parole! Tu lodavi la stagione e ti sentivo dirmi il tuo amore e ti dicevo il mio parlando della casa.

F: [...] Ma è un tormento! [...]

Tu puoi tacere: se l'f china sul tuo lavoro, mi senti vicino, mi ascolti parlare e puoi tacere e pensare. Io devo discorrere con Giulio, badare a quello che mi dice, sorridere, ridere, e intanto sento il tuo sguardo e il tuo respiro che mi fanno riacpricciare!

E: Ti ricordi i primi tempi? Tu mi dicevi il tuo amore – io ti dicevo il mio parlando della casa

F: Ma adesso che tormento – quando io vengo da lui, tu te ne stai china – l'f sul tuo lavoro – puoi tacere – puoi pensare – ma io no – io devo discorrere con Giulio / badare a quello che mi dice sorridere ridere... – e provo un tormento – un'angoscia – capisci che non possiamo continuare così

E: Capisco – ma come farò – come farò a vivere senza di te?

F: Emma – io ti amo

E: Devo andare – Gemma! Gemma! Su andiamo

Il dialogo cinematografico nasce dal montaggio di battute appartenenti a scene diverse: la fedeltà all'originale che anima il film di

¹¹ *Trenta secondi d'amore* di Mario Bonnard; sceneggiatura di M. Bonnard e A. De Benedetti. Interpreti principali: Nino Besozzi (Piero Guaranti), Ilisa Merlini (Grazia Siriani), Enrico Viarisio (Tullio Siriani), Anna Magnani (Clotilde Siriani); Amato film, 1936.

Gallone del 1943 (collaborarono alla sceneggiatura Sergio Amidei e Giacomo Debenedetti) si manifesta nel recupero di battute (di solito le piú celebri) dell'originale (forse quelle che lo spettatore si aspetta di ritrovare) dentro una tessitura dialogica che deve adattarsi ad un racconto cinematografico e che esige una rivisitazione delle drammaturgia. Le battute vengono riproposte snellite e in alcuni casi "ammodernate" con discrezione (il dramma è del 1871, il film del 1943); inoltre, visto il periodo, la lingua viene adattata alle direttive linguistiche del regime (uso del *voi* in luogo del *lei*; espunzione dei forestierismi, assenza di tratti regionali, eccezion fatta per alcune espressioni stereotipate che rinviano alla realtà regionale piemontese, come il saluto *cerea*).¹² Anche se nei passi citati non si rileva in forma evidente, in tutti i dialoghi per avvicinare la lingua alla vivacità del parlato gli sceneggiatori inseriscono prese di turno all'inizio delle battute e fanno ricorso alla sintassi marcata che richiama la spontaneità del parlato.

Un altro breve esempio di come l'originale venga utilizzato e "rimontato" in modo piú consona alla narrazione cinematografica: la lunga battuta dell'originale dà vita ad un dialogo fra piú personaggi:

1,3 *Ranetti e Giulio Scarli. Tinello di casa Scarli.*

R: Non sei tu il presidente? È la solita storia. Noi paghiamo, gli ufficiali se la godono e ci sbeffeggiano. Il tenente dei carabinieri balla cogli speroni. Ieri sera ha fatto un sette nell'abito della signora Pastòla, che ci passava il mio cappello. Pastòla vuole mandargli il conto. L'altra sera strepitavano che essi vengono in spalline, che noi si doveva andare in marsina. Almeno al ballo grande, dicevano. Sono andato in giacchetta e dirigevo io. La legge in paese ce la devono fare i forestieri? Le ragazze non hanno occhi che per loro. Rubano ad ogni giro! I borghesi non possono mai ballare.

G: Sono giovani.

R: E noi? E intanto non sposano mai e fanno delle scenate.

Giulio Scarli, Ranetti e i soci del circolo. Ranetti e Giulio stanno entrando nel Circolo

G: Aspetta un momento – cos'è questa questione?

R: Dunque – gli ufficiali della guarnigione hanno fatto sapere che siccome loro al ballo di Carnevale intervengono in spalline – capisci – noi dobbiamo venire in marsina! Ma un ordine tassativo! Avanti march! Un due...

Socio 1: Sarebbe come che dicesse che la legge in paese se la devono fare i forestieri...

– E le ragazze non guardano che loro...

Socio 2: E noi borghesi non possiamo mai ballare!

G: Oh – ma sono giovani

Socio 1: E noi che cosa siamo – vecchi? Noi paghiamo e gli ufficiali godono

Socio 2: Ma almeno si sposassero! E invece sono scapolini impenitenti

Socio 1: In breve – tu devi andare a parlare con il colonnello!

Se invece si mette a confronto una commedia appartenente al cosiddetto "teatro commerciale" e la sua realizzazione cinematografica,

nel caso specifico il lavoro di De Benedetti e la sceneggiatura ad opera dello stesso autore, risulta evidente come l'approdo allo schermo sia agevolato dalla struttura stessa dell'originale: il cinema rielabora un materiale già predisposto per lo schermo, una commedia molto vicina ad una sceneggiatura cinematografica.

L'argomento frivolo e disimpegnato della commedia è rappresentativo di tutto questo teatro: la vicenda è pretestuosa, il primo atto ruota attorno all'equivoco del tradimento da parte della moglie del protagonista Tullio, vista a Piazza del Popolo in auto con un giovanotto che, alla fine dell'atto, si verrà a sapere essere l'istruttore di guida. Punta sul vivo la signora dà una dimostrazione di bravura che finisce male: investe un uomo e si schianta contro un muro, per fortuna senza conseguenze letali, così la commedia può avere un secondo atto! Il secondo atto invece si svolge nello studio di un avvocato in attesa del danneggiato che, contrariamente alle aspettative, propone un singolare baratto, un bacio dalla signora in cambio del risarcimento. Fra equivoci e ripensamenti la commedia arriva all'epilogo, cioè il signore investito riceve il suo compenso d'amore, senza estorcerlo. Come si vede la trama è il pretesto per una conversazione ininterrotta, brillante, che fa leva su equivoci, personaggi fortemente caratterizzati, come la coppia di zii in visita ossessionata dal turismo culturale; una commedia "brillante" a due dimensioni, che i critici e gli autori teatrali piú esigente accusavano di essere troppo vicina al cinema.

Le scene vengono trasportate sullo schermo così come sono nell'originale e questo avviene anche perché il nuovo mezzo non cerca di trovare una narrazione autonoma, o piú semplicemente, non ne ha bisogno. Viene dunque rispettata la sintassi dell'originale a cui vengono aggiunte o tagliate parti per creare raccordi richiesti dalle possibilità del nuovo mezzo. Ma le "aggiunte" sono concepite spesso come scene aggiuntive di un testo teatrale, cioè rispondono ad una logica teatrale. E il montaggio cinematografico rispetta questa logica, vale a dire presenta stacchi narrativi che si giustificano solo in una logica narrativa teatrale. Il risultato finale è uno di quei film che la critica contemporanea non si stancava di stigmatizzare e liquidare con la formula "teatro filmato"; all'interno delle singole scene, il dialogo teatrale viene riproposto sullo schermo con interventi minimi necessari alla coerenza dell'insieme. La scansione dei turni dialogici invece non viene toccata e il dialogo rimane un avvicendamento rapido di battute brillanti che si reggono su equivoci, malintesi, fraintendimenti e così via.

¹² Sul rapporto fra politica linguistica del regime e cinema, si veda lo studio di Valentina Ruffin e Patrizia D'Agostino, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni Trenta*.

Assenti inoltre prese di turno, interruzioni, riprese lessicali e strutture sintattiche che possono richiamare echi piú veritieri di parlato, il dialogo scorre implacabile senza pause, monopolizzando tutta la scena filmica. Di seguito un frammento tratto dal primo atto (nella sceneggiatura, le battute del padre sono dette dallo zio Tranquillo), a mettere in luce la vicinanza fra commedia e sceneggiatura:

*Eleonora, Cesare (zio), Gustavo (padre),
Geltrude.
Entra Tullio*

*Eleonora, Commendatore Tranquillo,
Papà, Geltrude. (Si apre la porta ed entra
Tullio)*

T: M'ha detto Marietta di correre su subito... che c'è?... Che cosa è accaduto?

C: (in tono solenne) Vieni qui Tullio... metti a sedere. (Tullio siede mentre gli altri lo guardano con aria triste e compassionevole. Cesare gli siede di fronte, abbassa un momento il capo, poi lo guarda e con tono solenne gli dice) Dunque... caro figlio... pare che tu sia becco...

T: Come?

C: Be'... è inutile ricorrere a perifrasi... Meglio dire le cose chiare e tonde. Tua moglie è stata vista poco fa in una automobile con un giovanotto...

T: Un giovanotto?!...

C: Sì... vicino a piazza del Popolo. L'automobile si è diretta verso la campagna alla ricerca di una strada deserta... è inutile aggiungere altri particolari...

T: Ma come? Grazia in automobile con un giovanotto? Ma siete sicuri che fosse lei?

C: Non c'è dubbio... non c'è dubbio... l'ha vista Geltrude. (si volge verso Geltrude che fa un cenno grave di assenso col capo) Ora, capirai, ragazzo mio, che quando una donna se ne va in campagna con un giovanotto, a cercare una strada deserta, è facile immaginare il seguito... perciò devi agire con energia. Anzitutto fatti dare il nome di questo giovanotto e a prenderlo a schiaffi... Poi, dopo aver regolato la questione con lui con un paio di sciabolate, prenderai i provvedimenti del caso contro di lei... Sei d'accordo?

T: Sì... sì... ma bisognerà sapere ... essere sicuri...

G: Eh sì, mi pare che abbia ragione...

TULL: Beh dunque... – ma cos'è accaduto? Cos'è...

T: Dunque... – caro figlio... – pare che tu sia becco...

TULL: Come?

G: Tranquillo!

T: Tua moglie è stata vista poco fa in una automobile con un giovanotto...

TULL: Ma come?... con un giovanotto?

T: Sì... – vicino a piazza del Popolo – l'automobile si è diretta verso la campagna alla ricerca di una strada deserta... – è inutile aggiungere altri particolari...

TULL: Ma come? Grazia – in automobile? con un giovanotto?

T: senza dubbio – senza dubbio! l'ha vista Geltrude – capirai – ragazzo mio – che quando una donna se ne va in campagna con un giovanotto – a cercare una strada deserta – è facile immaginare il seguito... – perciò devi agire con energia.

Tull.: oh

T: Prima di tutto fatti dare il nome di questo giovanotto e vallo a prendere a schiaffi – e dopo aver regolato la questione con lui con un paio di brave sciabolate – prenderai i provvedimenti del caso contro di lei – sei d'accordo?

TULL: Sì sì – ma bisognerebbe sapere – essere sicuri... – no?

ZIA: Eh sì, mi pare che abbia ragione lui...

C: Tu sta' zitta... Qui c'è poco da sapere! I casi sono due... O Tullio è un vigliacco e allora tace e continua a cavar denti al prossimo mentre sua moglie va a fare le passeggiate in campagna coi giovanotti... O Tullio è un uomo... un vero uomo... e allora fa un macello. (a Tullio) Che cosa sei tu? ... Sentiamo! Sei un uomo o sei un vigliacco?

T: Sta zitta tu – che non capisci nulla! Qui c'è poco da sapere! i casi sono due – o Tullio è un vigliacco – e allora tace e continua a cavar denti al prossimo mentre sua moglie va a fare le scampagnate coi giovanotti... – o Tullio è un uomo... – un vero uomo... / e allora fa un macello.

G: Oh

T: (a Tullio) beh – vediamo un po' – cosa sei tu? un uomo o un vigliacco?

T: Un uomo... si capisce... ma potrebbe anche darsi che ci fosse un errore... un equivoco...

TULL: Un uomo... si capisce... – ma potrebbe anche darsi che ci fosse un errore – un equivoco...

C: Ecco... ecco me lo immaginavo... tu sei già pronto ad accogliere tutte le scuse... a credere tutte le menzogne.

C: Ecco – ecco me lo immaginavo... tu sei già pronto ad accogliere tutte le scuse – ad accettare tutte le menzogne

TULL: Ma quali menzogne! Se non sappiamo ancora nulla?!

T: Ma che menzogne! ... Se non sappiamo ancora nulla?!

Non sono sufficienti piccoli ritocchi linguistici in direzione di una maggiore colloquialità (“Che cosa sei tu?” > “cosa sei?”; “dal momento in cui Gertrude ti ha visto” > “da quando Gertrude ti ha visto”, ecc.) ad annullare la rigida impostazione teatrale del film: gli attori sullo schermo sono chiamati a recitare una lingua monocorde, priva di qualsiasi inflessione, indubbiamente adeguata al salotto di una famiglia alto borghese.

III

Al di là delle concezioni drammaturgiche di Chiarelli, la sua testimonianza è preziosa perché coglie la nascita di una tendenza in atto e individua lucidamente nella frammentazione dell'azione drammatica il punto di collisione fra cinema e teatro.

Una indicazione preziosa perché attraverso di essa possiamo rileggere la produzione del cosiddetto teatro “commerciale” del periodo e in particolare la commedia/sceneggiatura scelta come campione di questo tipo di teatro, cioè *Trenta secondi d'amore* di Aldo De Benedetti. E forse un'indicazione preziosa anche per rileggere alcune prove di scrittura teatrale piú recente, per esempio l'esperimento di un giovane scrittore pieno di talento come Pier Vittorio Tondelli, *Dinner party* (1985).

Lo scrittore emiliano, prematuramente scomparso nel 1991 all'età di 36 anni, è oggetto di culto in Italia per i giovani scrittori e per gli oramai maturi appartenenti alla sua generazione: con la rac-

colta di racconti *Altri libertini* (1980) apre una nuova stagione nella narrativa italiana, in un momento in cui la scena è dominata ancora dai grandi della generazione del Venti; con lui la scrittura si apre in modo nuovo al mondo giovanile, ad una generazione oramai lontana dal Sessantotto, alle soglie della crisi delle culture giovanili imposte dopo il movimento del Settantasette e durante gli Anni di Piombo. Ma è la scrittura stessa a costituire una svolta: si tratta infatti di una scrittura attenta a cogliere umori e affetti (si è parlato di “scrittura emotiva”), attentissima a riprendere e riecheggiare nella pagina la musica dell’oralità.

Alla luce di queste considerazioni, è sorprendente leggendo il suo unico lavoro teatrale, più volte rappresentato, trovarsi di fronte ad una commedia “cinematografica”, ad una commedia cioè che assomiglia molto ad una sceneggiatura, che propone dialoghi molto lontani dalla vivacità e dalla mimesi del parlato, e che rinviano immediatamente ad un modello dialogico legato al cinema e ad una lingua “artificiosa”, che richiama gli esempi di Soldati. Si vedano i frammenti che seguono:

MAVIE: Ciao, amore... Scandali?

DIDI: Accomodati Mavie, siediti. Mi sembri fresca come un bocciolo di rosa.

MAVIE: Davvero? Sai con questo caldo, non si può essere in forma. Ho tanto sperato che diluviasse, oggi pomeriggio e invece solo qualche scroscio... Più caldo di prima... Oddio... e l'ascensore?

.....

MAVIE: Oh, è molto di moda l'occultismo, se è per questo. I sabba e le messe nere vanno fortissimo. Non hai idea di quante lettere arrivino alla redazione su queste stramberie.

DIDI: Un po' di vodka?

MAVIE: Da' retta a me: Alberto farà molta strada. Tuo fratello ha grande intuito. Ne ho conosciuti di artistucoli che cercavano la sua protezione. Alberto è partito con il piede giusto.

DIDI: È uno squallido approfittatore.

MAVIE: Per l'amor del cielo, Didi! Ha talento!

DIDI: Lo vedremo.

MAVIE: E anche tu hai talento; tutta la vostra *video generation* ne ha.

DIDI: Mi fai un favore, Mavie?

MAVIE: Dimmi, cocco.

.....

MAVIE: Per parlare così, forse non è sposato.

TOMMY: Il matrimonio non è fatto per me. Però mi manca.

FREDO: Stai diventato vecchio.

TOMMY: Questo è innegabile.

MAVIE: Sono stata sposata, un tempo. Mi sembra che sia passato un secolo.

TOMMY: Mi spiace.¹³

Ambientata in un salotto alto borghese e cosmopolita, la commedia di Tondelli (definita dall'autore anche “commedia borghese di conversazione”¹⁴) affoga i drammi dei protagonisti nella chiacchiera mondana, riproponendo quel modello di lingua alla quale gli italiani si sono familiarizzati prima con il teatro borghese, poi con il cinema, e oggi, con la lingua del teleschermo; una lingua della conversazione familiare, scherzosa, “borghese” che —una ventina di anni prima— Calvino¹⁵ bollava come stucchevole e immediatamente datata e che (come del resto anche Pasolini) riteneva fosse una lingua impossibile e infrequentabile.

Bibliografia

- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano*. Roma, Editori Riuniti, 1979.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*. Roma/Bari, Laterza, 1995.
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*. Torino, Einaudi, 1980.
- CHIARELLI, Luigi, “Teatro integrale”, *Scenario*, VII, 1938, pp. 559-560.
- D'AMICO, Silvio, *Storia del teatro drammatico*. Milano, s/e, 1940.
- DEBENEDETTI, Giacomo, “Attendiamo l'eroe”, *Al cinema*, a cura di L. Miccichè. Venezia, Marsilio, 1983, pp. 60-65.
- GATTA, Francesca, *Il teatro al cinema. La lingua dello schermo negli anni Trenta*. Bologna, Bononia University Press, 2008.
- MARINUCCI, Vinicio, “Commedie sulla scena e sullo schermo”, *Bianco e Nero*, VII, 1943, pp. 3-14.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti, 1972.

¹³ Si legge il testo nella prima edizione (Milano, Bompiani, 1994).

¹⁴ Così si legge nell’“Introduzione” di Paolo Landi alla prima edizione.

¹⁵ Italo Calvino, “L'italiano. una lingua fra le altre lingue”, *Rinascita*, 30 gennaio 1965. Lo si legge nella raccolta *Una pietra sopra*, pp. 116-121. Gli interventi di Pasolini sulla lingua, risalenti agli anni 1964-1965, si leggono nella raccolta *Empirismo eretico*.

- RAFFAELLI, Sergio, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Firenze, Le Lettere, 1992.
- ROSSI, Fabio, *Il linguaggio cinematografico*. Roma, Aracne, 2006.
- RUFFIN, Valentina, Patrizia D'AGOSTINO, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni Trenta*. Roma, Bulzoni, 1997.
- SAVIO, Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema di regime (1930-1943)*. Milano, Sonzogno, 1975.
- SAVIO, Francesco, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, a cura di T. Kezich. Roma, Bulzoni, 1979.
- SOLDATI, Mario, *24 ore in uno studio cinematografico*. Milano, Cortina, 1935 (ora Palermo, Sellerio, 1985).
- TONDELLI, Pier Vittorio, *Dinner party*, a cura di Fulvio Panzeri. Milano, Bompiani, 1994.

Giuseppe Berto (1914-1978) al cinema: le sceneggiature, gli adattamenti dalle sue opere e la critica cinematografica

Cristina VILLA

University of Southern California, Los Angeles

Desidero iniziare questo studio con la suggestiva immagine utilizzata dal regista russo Sergei Eisenstein nell'analizzare la situazione del cinema sovietico degli anni '20. Eisenstein fa ricorso alla metafora di una città, del cinema, tutta da creare ed afferma:

Siamo giunti in una città da costruire; non vi sono piazze, non sono state progettate strade; non vi sono nemmeno le minuscole stradine tortuose ed i vicoli senza via d'uscita. [...] Noi siamo giunti come beduini o cercatori d'oro in questo luogo dalle inimmaginabili ed enormi possibilità. [...] Abbiamo innalzato le nostre tende e trascinato con noi in questo accampamento le nostre esperienze in vari campi [...]. Attività private, passate professioni transitorie, insospettate abilità, inimmaginabili erudizioni.¹

È interessante pensare a Giuseppe Berto come ad un intellettuale che ha fornito il suo contributo con molti altri nell'edificare la città del cinema italiano. Il suo nome è legato ad una ventina di film che a partire dal 1947, con *Eleonora Duse* di Walter Ratti giungono sino al 1990, con *Il male oscuro* di Mario Monicelli. Egli fa il suo ingresso nel mondo del cinema quale soggetto e sceneggiatore. A tale attività affianca per un breve periodo quella di critico cinematografico ed infine viene ricordato per gli adattamenti di alcuni dei suoi romanzi e racconti per il grande schermo. L'intensa collaborazione dello scrittore Berto col mondo cinematografico porta ad analizzare il rapporto tra i letterati ed il cinema, spesso tormentato quale quello di Giorgio Bassani, che giunge ad una feroce critica de *Il giardino dei Finzi Contini* adattato dal suo romanzo da Vittorio De Sica nel 1970, oppure talvolta quasi idilliaco, come quello di Alberto Moravia che mai si pone il problema di una maggiore o minore fedeltà alla sua opera letteraria da parte del cinema, o di Vitaliano Brancati che lavora instancabilmente e con forte passione quale soggetto e sceneggiatore.

¹ Sergei Eisenstein, *Film Form*, p. 3. La traduzione è mia.

Per quanto riguarda la relazione di Giuseppe Berto con il cinema, questa risulta alquanto problematica. Lo scrittore lavora come sceneggiatore dal 1947 con il già citato *Eleonora Duse*, fino al 1976, due anni prima della sua morte, con *Oh Serafina* di Alberto Lattuada e *Per amore* di Mino Giarda, per un totale di circa venti film. Si trova a collaborare con nomi quali Cesare Zavattini per *Il cielo è rosso* di Claudio Gora del 1949, con Dino Risi per *Anna* di Alberto Lattuada del 1951, con Pietro Germi e Sergio Amidei per *Gelosia* dello stesso Germi del 1953, con Pier Paolo Pasolini per *Morte di un amico* di Franco Rossi del 1959, con Alberto Bevilacqua e Leonardo Sciascia per la *Smania addosso* di Marcello Andrei del 1963, con Enrico Maria Salerno per *Anonimo Veneziano* dello stesso Salerno del 1970, e poi ancora con *Cari genitori* del 1973 cui si affianca anche Lina Wertmüller. Berto pone la sua opera al servizio di registi quali Alberto Lattuada, Pietro Germi, George Wilhelm Pabst, Enrico Maria Salerno e di produttori quali Dino de Laurentiis, Carlo Ponti, Giuseppe Amato ed Angelo Rizzoli. Una lunga e proficua collaborazione che lo porta ad essere annoverato accanto a letterati che negli stessi anni hanno lavorato per la "nuova musa" quali Vitaliano Brancati, Giorgio Bassani, Alberto Moravia, Goffredo Parise e Vasco Pratolini. Considerando la partecipazione frequente e attiva di Berto nel mondo del cinema, ci si chiede quale sia la specificità del rapporto Berto sceneggiatore e sceneggiatore con il cinema.

Lo scrittore inizia a lavorare nel mondo cinematografico nel secondo dopoguerra, nel momento di sviluppo ed esplosione del neorealismo. Cristina Bragaglia ne *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema 1895-1990* analizza questo periodo eccezionale e produttivo ed osserva come accanto agli innovatori propriamente cinematografici, cioè ai registi, agiscono talvolta come consiglieri, molti intellettuali quali Alberto Moravia, Ennio Flaiano e Cesare Zavattini. A differenza di tali personalità, Berto non si avvicina al cinema spontaneamente, in seguito a forte interesse, passione ed al fermento artistico che ruota attorno alle immagini in movimento. Al contrario è proprio il cinema che va alla ricerca dello sconosciuto Berto nel suo orticello di Mogliano Veneto. Narra infatti l'autoreattore Leopoldo Trieste che due produttori genovesi, gli impresari edili Garoglio e Vesin, gli avevano proposto di realizzare un film e l'avevano autorizzato a scegliersi un collaboratore. Ricorda Trieste:

E io pensai a Berto: sai perché? perché mi aveva colpito una sua novella, che avevo letto su *Maestrale*, la rivista diretta dal mio

amico Adriano Grande, il poeta, e che mi era parsa non solo ben dialogata, ma anche molto viva, cinematografica. [...] E io per conoscerlo, andai a Mogliano Veneto. [...] In uno di questi orti trovai un giovane piuttosto alto, a torso nudo, che stava costruendo qualcosa coi mattoni. [...] Mi riuscì talmente simpatico nella sua spontaneità [...] che, quando, alla mia proposta di scrivere per il cinema, lui scoppiò in una sonora risata, io non me ne ebbi affatto a male: capii che era una reazione di divertita sorpresa.²

Inizia in tal modo il rapporto lavorativo tra Berto e il cinema, prima ancora di aver pubblicato il suo primo romanzo, *Il cielo è rosso*, mentre la maggior parte dei letterati quali Bassani era stata chiamata a collaborare per il cinema in seguito al successo letterario o si era avvicinata spontaneamente ad esso per curiosità intellettuale quali Zavattini.

Altra caratteristica peculiare di Berto quale sceneggiatore e sceneggiatore viene perfettamente espressa nella sua reazione alla richiesta di Leopoldo Trieste di scrivere una sceneggiatura. Rammemora infatti Trieste: "[Berto] fece qualche obiezione. Come quella di essere abituato a scrivere da solo, e di non saper comporre 'in compagnia'." (*id.*) È questo l'atteggiamento che distingue il modo di sceneggiare di Berto, come ricorda il regista Mino Giarda col quale aveva collaborato per il film *Per amore* del 1976.³ Egli osserva come Berto tendesse e preferisse scrivere da solo, mentre la sceneggiatura cinematografica, a giudizio di Giarda, solitamente è opera di più mani che "impastano" insieme. Berto, al contrario, si era ritirato a Capo Vaticano, senza telefono, per realizzare la sceneggiatura di *Per amore* ed era impossibile avere un qualsiasi riscontro sullo stato di avanzamento del lavoro.

Ci si trova quindi di fronte ad uno sceneggiatore *sui generis* definito da Giarda "di più e di meno di uno sceneggiatore" (p. 272). Viene descritto come "meno di uno sceneggiatore", in quanto non lo era nel senso tecnico della parola. Giarda fornisce un esempio che spiega perfettamente la sua affermazione: "Dopo tre scene in interno, per fare un esempio, lui se non lo riteneva opportuno, non avrebbe scritto una scena in esterno" (*id.*). Tuttavia, è molto di più di uno sceneggiatore nel delineare e nello scavare il profilo psicologico del personaggio in scena e nell'offrire tutti i tratti necessari alla sua scoperta da parte dello spettatore. Di conseguenza Berto violava le strette regole della scrittura cinematografica ed i suoi canoni, ma

² Citato da Dario Zanelli, *Berto e il cinema: un rapporto difficile* pp. 248-249.

³ Cfr. Mino Giarda, "Berto e il cinema", in Everardo Artico e Laura Lepri, a cura di, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, pp. 269-280.

solo se ciò era ritenuto necessario per sublimare una situazione, dare momenti di vera emozione, catturare lo spettatore.

Infine, particolare, tormentato e complesso è il rapporto di odio-amore dello sceneggiatore Berto con il cinema, che per lo scrittore non è altro che una fonte di guadagno per riuscire a sopravvivere, al punto che nella breve introduzione al testo drammatico *Anonimo veneziano*, afferma: "Io [...] non lavoro volentieri nè frequentemente per il cinema"⁴ Tale motivo appare anche nel suo romanzo più noto *Il male oscuro* dove afferma ironicamente: "Intanto io corro a casa a lavorare perché quel disgraziato d'un produttore ha detto che non scuirà un soldo se non gli porto almeno ventiquattro cartelle, comunque so ben io come scriverle tanto è notorio che non sa mica leggerle".⁵ Lo scrittore veneto mette la sua penna al servizio dell'industria cinematografica per ricavarne profitto materiale come avevano fatto molti altri.

Tuttavia le sue affermazioni più estreme vengono spesso tradite da momenti in cui Berto sembra essere legato da profondo interesse nei confronti delle immagini sullo schermo. Ciò è testimoniato da un lato dal suo strettissimo rapporto col produttore Peppino Amato, di cui diventa amico e consigliere intellettuale, anche se, come afferma Dario Zanelli nel suo intervento su Berto e il cinema: "A lui Peppino Amato chiedeva un giudizio su tutti i copioni che gli venivano proposti, compresi quelli di Fellini; salvo poi decidere, s'intende, di testa sua".⁶ D'altro canto la passione per il cinema viene espressa anche dal suo desiderio di passare alla regia, desiderio realizzato da altri scrittori quali Moravia, con il cortometraggio *È colpa del sole* del 1951, o Elsa Morante che collabora come assistente alla regia di *Il vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini del 1964, per non parlare poi dello stesso Pasolini e di Mario Soldati. Nel 1961 sembra esserci la possibilità per Berto di debuttare alla regia con *Morte di un bandito*. Malauguratamente, alla fine, il produttore Amato decide di assumere personalmente la regia. Berto aveva anche inutilmente accarezzato il sogno di dirigere personalmente il film tratto dal suo romanzo *Il brigante* affidato poi a Renato Castellani nel 1961. Malgrado le speranze tradite, lo scrittore si era appassionato così fortemente al progetto del film che aveva trascorso due mesi in Calabria a fianco di Castellani alla ricerca di interpreti e dei luoghi dell'azione. Il desiderio di Berto di partecipare in tutte le varie fasi

⁴ Giuseppe Berto, *Anonimo veneziano*, p. 5.

⁵ G. Berto, *Il male oscuro* p. 193.

⁶ D. Zanelli, *op. cit.*, p. 251.

che precedono la creazione di un film testimonia una inequivocabile passione per il cinema.

Il rapporto tra Berto e il cinema è, tuttavia, contraddittorio e ambivalente. Il cinema lo attrae, ma di solito lo delude, non gli permette di entrare pienamente e divenire cineasta. La rappresentazione cinematografica spesso tradisce, secondo sua stessa ammissione, i suoi romanzi e racconti adattati per il grande schermo e lo lascia con l'anaro in bocca. Infatti molte sono le opere di Berto che hanno avuto una trasposizione cinematografica, alla quale egli collabora direttamente, a partire da *Il cielo è rosso* del 1949, *Il brigante* del 1961, *Togli le gambe dal parabrezza* del 1969, dal racconto "La ragazza va in Calabria"; *Cari genitori* del 1973, sino a *Oh! Serafina* del 1976. Un caso isolato risulta *Il male oscuro* del 1990, sul quale Berto non si può pronunciare solo perché è stato realizzato postumo.

L'adattamento dei testi letterari porta alla ribalta un problema sintetizzato nel titolo di un articolo di Italo Calvino "Gli amori difficili dei romanzi coi film", apparso su *Cinema Nuovo* il 23 settembre del 1954. In questo articolo Calvino afferma che "la letteratura può essere questo per il cinema: un punto di partenza; l'importante è dire cose nuove".⁷ Secondo varie testimonianze Berto comprendeva pienamente sul piano teorico che il cinema avesse il diritto di mantenere la sua autonomia nei confronti della letteratura. Tuttavia, al pari di Giorgio Bassani o di Cassola che vede sullo schermo *La ragazza di Bube*, egli soffriva nel vedere interpretate le sue opere dai registi. "Protestava, si arrabbiava, imprecava; non riusciva a trovare un minimo distacco, né la rassegnazione".⁸ Il film che gli sembrava meglio riuscito tra tutti era *Il brigante* di Castellani, mentre aveva espresso critiche nei confronti degli altri perché probabilmente avevano commesso l'errore di non entrare nella "carne del libro". È questa un'espressione del critico Carlo Bo riferita a Pasolini quale regista del *Decameron*. Bo afferma che non ci si deve limitare ad illustrare il testo. Ciò avrebbe fatto cadere nella falsificazione di un'opera d'arte. Al contrario è necessario imitare il ritmo vitale del libro e strappare, dove possibile, un suo accento di poesia.⁹ Castellani sembra essere stato l'unico regista a rimanere fedele alle opere di Berto, "ad aver restituito la drammatica asprezza dei paesaggi

⁷ Italo Calvino, "Gli amori difficili dei romanzi coi film", *Saggi 1945-1985*, p. 1905.

⁸ D. Zanelli, *op. cit.*, p. 253.

⁹ Carlo Bo, "Dal Diario riaperto. Pasolini recita e la 'poesia' del *Decameron*", p. 12.

calabresi, l'epico afflato del grandioso affresco di vita contadina, l'esasperato sentimento che determina la rivolta, la fuga, la finale esplosione del bandito-protagonista."¹⁰

Malgrado i risultati ottenuti e le insoddisfazioni dello scrittore, un elemento importante da analizzare è il motivo per cui il cinema si sia fortemente interessato alla scrittura di Berto. Secondo Leopoldo Trieste, che era andato alla ricerca di Berto nel Veneto per offrirgli la sua prima sceneggiatura, i testi di Berto possiedono uno stile solitamente visivo e cinematografico e le sue storie sono ben dialogate, elementi indispensabili per una buona sceneggiatura. Un ulteriore motivo è la centralità della narrazione, cui Berto attribuisce molta importanza e che lo porta a dar vita ai quattro adolescenti che vivono tra le macerie di una Treviso bombardata alla fine della seconda guerra mondiale di *Il cielo è rosso*, al bandito dell'omonimo romanzo e alla sua tragica storia di amore e morte, alla tentatrice ragazzetta svedese protagonista di "La ragazza va in Calabria" ed a molti altri personaggi. È proprio la forza della trama che attrae ed ha sempre attratto i cineasti alla ricerca di soggetti e storie nell'ambito letterario; è la dimensione narrativa, considerata non a caso dalla moderna teoria narratologica sviluppatasi attorno al 1980 e dal suo capostipite André Laffay, quale elemento chiave della produzione cinematografica e l'anello di congiunzione tra la letteratura ed il cinema.

Tutto ciò permette di comprendere come i film che nascono dai testi letterari e dalle sceneggiature di Berto non siano tanto legati ad un "cinema di poesia" ma in particolare ad un "cinema di prosa". Per riuscire ad afferrare pienamente la differenza tra i due sembra opportuno ricorrere all'intervento di Viktor Sklovskij del 1927, "Poe-sia e prosa nel film", ed a quello di Pier Paolo Pasolini del 1965 intolato "Il cinema di poesia". Afferma Sklovskij:

Lo ripeto ancora una volta: esiste un cinema di prosa e un cinema di poesia, ed è proprio questa la distinzione fondamentale tra i generi: essi si distinguono l'uno dall'altro non per il ritmo o *non soltanto* per il ritmo, bensì per il prevalere dei momenti tecnico-formali, nel cinema di prosa, rispetto a quelli semantici, tenuto conto del fatto che i momenti formali sostituiscono quelli semantici, risolvendone la composizione. Il cinema senza soggetto è un cinema "poetico".¹¹

¹⁰ D. Zanelli, *op. cit.*, p. 254.

¹¹ Viktor Sklovskij, "Poesia e prosa nel film", in Edoardo Bruno, a cura di, *Film segno*, p. 26.

Pasolini ribadisce come tale "cinema di poesia" sia profondamente fondato sull'esercizio di stile come ispirazione.¹² Ciò non avviene nell'ambito della collaborazione di Berto con il cinema. Egli non dà vita tanto alla poesia, ma principalmente a racconti, non privi, tuttavia, di quella "poesia interna", che Pasolini individua nei racconti di Checov e Melville e che vibra intensamente nell'*Anonimo veneziano* di Berto-Salerno dove profonda è l'analisi dei personaggi sullo sfondo di una Venezia decadente e malinconica che ricorda vagamente quella di Thomas Mann e Luchino Visconti.

L'importanza affidata alla narrazione traspare anche nelle pagine del settimanale *Rotosei* per il quale lo scrittore lavorò quale critico cinematografica e tenne una rubrica settimanale dal marzo 1957 al novembre 1958. Berto si aggiunge alla schiera di letterati-critici quali Ennio Flaiano, Corrado Alvaro, Mario Soldati ed Alberto Moravia. Quello che attrae lo scrittore veneto è soprattutto l'intreccio. Grande creatore di storie, dedica al racconto della trama circa il 70 % del pezzo e lo analizza nelle sue parti, affidando grande importanza al lavoro di sceneggiatura. Berto dà vita, come osserva il critico cinematografico Leonardo Quaresima, alla "critica in forma di narrazione",¹³ con una particolare attenzione attribuita allo spettatore medio e alle sue reazioni. Berto non è il letterato che dall'alto della sua torre d'avorio scende in una sala cinematografica e dispensa il suo verbo tra il pubblico mortale. Al contrario lo scrittore è anche lo spettatore medio che entra in sala ed esprime le proprie reazioni nei confronti delle immagini in movimento.

Per terminare e tirare le somme sullo spettatore Berto che va al cinema e ne scrive, sullo sceneggiatore e sullo scrittore che vede le sue parole trasformate in immagini, si può osservare che il suo rapporto con il mondo del cinema è intensissimo. Berto ha dato molto anche se spesso è rimasto deluso come altri e questa professione non è divenuta una vera e propria totalizzante passione su cui riversare la propria energia creativa. Rispondendo all'affermazione controversa di Emilio Cecchi che "il cinema è la legione straniera degli intellettuali, l'ultimo rifugio dei falliti, scontenti, incapaci, sfiduciati", nell'articolo "Letterati e cinema", scritto per *Rotosei* nell'agosto del '57, Berto sottolinea la natura contraddittoria del rapporto tra cinema e letterati, e riferendosi indirettamente alla propria esperienza,

¹² Pier Paolo Pasolini, "Il cinema di poesia", *ibidem*, p. 11.

¹³ Leonardo Quaresima, *Fumetti in cellofan. Giuseppe Berto critico cinematografico*, p. 101.

scrive: "La definizione è pittoresca, ma non rispecchia che una parte della realtà. Al cinema, infatti, negli ultimi anni, si sono avvicinati scrittori tutt'altro che falliti, da Zavattini a Flaiano, da Pier Paolo Pasolini a Soldati, da Moravia a Bassani. Però ben pochi hanno fatto un vero sforzo per trasferire al cinema la serietà e l'impegno dimostrati in letteratura".¹⁴ Ragioni pratiche, produttori invadenti, diverse interpretazioni del testo da parte di registi spesso non permettono al letterato di dispiegare totalmente le proprie capacità ed egli può farlo talvolta mettendosi dietro la macchina da presa e divenire lui stesso parte di quel mondo. Soldati, Pasolini e brevissimamente Moravia l'hanno fatto. Berto no. Le sue aspettative sono rimaste deluse e non è mai riuscito a far parte integralmente di un mondo diverso dalla pagina scritta in solitudine.

Ma il cinema non ha dato alcuna soddisfazione allo scrittore? Ha solo preso senza mai dare nulla in cambio? La risposta è proprio nel film *Anonimo veneziano*. Berto giudicò molto bello il film in quanto soddisfaceva pienamente il suo gusto neoromantico dell'analisi dei sentimenti. È un film tenero, malinconico e straziante. Un'ulteriore soddisfazione deriva dalla pubblicazione di un dramma in due parti, derivato dalla sceneggiatura di *Anonimo veneziano* in seguito al successo del film. Il testo venne poi successivamente rielaborato in un racconto sulla scia della traduzione inglese di Valerie Southorn. Il cinema sembra pagare finalmente il suo tributo allo scrittore aprendogli nuove possibilità. Ciò tuttavia non venne visto di buon occhio e Berto venne accusato dalla critica di avvantaggiarsi del successo del film con un'operazione da bassa industria culturale, invece di osservare e accogliere le potenzialità e possibilità che il cinema poteva offrire alla letteratura in cambio di decenni di rapporto parassitico nei suoi confronti. I tempi non erano e forse non sono ancora maturi.

Bibliografia

- BERTO, Giuseppe, *Anonimo veneziano*. Milano, Rizzoli, 1971.
 BERTO, Giuseppe, *Il male oscuro*. Milano, Rizzoli, 1964.
 BO, Carlo, "Dal *Diario riaperto*. Pasolini recita e la 'poesia' del *Decameron*", *Lingua e letteratura*, 19, autunno 1992.

- BRAGAGLIA, Cristina, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema 1895-1990*. Firenze, La Nuova Italia, 1983.
 CALVINO, Italo, "Gli amori difficili dei romanzi coi film", *Saggi 1945-1985*, t. II. Milano, Mondadori, 1995 pp. 1899-1908.
 EISENSTEIN, Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*. New York, Meridian, 1957.
 GIARDA, Mino, "Berto e il cinema", in Everardo ARTICO e Laura LEPRI, a cura di, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*. Venezia, Marsilio, 1989, pp. 269-280.
 PASOLINI, Pier Paolo, "Il cinema di poesia", in Edoardo BRUNO, a cura di, *Film segno*. Roma, Bulzoni, 1983, pp. 1-16.
 QUARESIMA, Leonardo, "Fumetti in cellofan. Giuseppe Berto critico cinematografico", in FRANCESCO FALCHI, a cura di, *Scrittori e cinema tra gli anni cinquanta e sessanta*. Firenze, Giunti, 1997, pp. 99-113.
 Sklovskij, Viktor, "Poesia e prosa nel film", in Edoardo BRUNO, a cura di, *Film Segno*. Roma, Bulzoni, 1983 pp. 23-26.
 ZANELLI, Dario, "Berto e il cinema: un rapporto difficile", in Everardo ARTICO e Laura LEPRI, a cura di, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*. Venezia, Marsilio, 1989, pp. 247-259.

¹⁴ Citato da M. Giarda, *op. cit.*, p. 270.

Il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene di fronte ai suoi ermeneuti. L'assenza della storia: l'anamorfoosi del potere

Beatrice BARBALATO
Université Catholique de Louvain

Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi (Carmelo Bene regista e protagonista) ha avuto luogo al Ridotto del teatro Comunale di Firenze il 4 novembre 1986.¹ In quest'opera, Carmelo Bene fa sue tutte le stratificazioni testuali e di critica di *Lorenzaccio*, persona storica e personaggio creato dalla drammaturgia; stimola una razionale partecipazione emotiva, quella che Deleuze chiama *logique de la sensation*,² e invita lo spettatore al lavoro dell'interpretazione in senso derridiano.³ *Lorenzaccio* è più che un *actor*, un interprete, un istrione: è un'entità che osserva se stessa, si ascolta, anche attraverso le visitazioni-rivisitazioni dei suoi epigoni. È una creatura schizofrenica: per la sua natura instabile, e ancor più per le immagini di sé con le quali *post rem* deve convivere. Un modo di operare ricorrente in Carmelo Bene: i suoi personaggi non sono quelli delle origini, sono osservatori di quei se stessi che attraversando il tempo ne hanno subito le ingiurie. Carmelo Bene fa delle sue creature degli entomologi della loro stessa trasformazione e manipolazione ad opera degli ermeneuti. Alla fine, la loro origine risulta offuscata e instabile ai loro stessi occhi.

Lorenzaccio al di là di Varchi e de Musset è un titolo che dichiara le fonti. E tuttavia il risultato è nuovissimo. Tutta la filosofia di Carmelo Bene vi è dispiegata. Carmelo Bene in scena è muto, parla per lui una voce con la quale *Lorenzaccio-Carmelo Bene* pare essere sincronizzato. È solo un'illusione dell'esserci, perché *Lorenzaccio* è assente per gli altri, come a se stesso.

¹ Ho preso visione del DVD, *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi*, 2003, di Carmelo Bene. Regia di Carmelo Bene, interpreti: Carmelo Bene, Isaac George, Mauro Contini. Registrazione dello spettacolo teatrale del 1986, montaggio di Mauro Contini con la supervisione di Carmelo Bene. Direzione televisiva: Mauro Contini, Produzione: Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene in collaborazione con Rai International e il Comune di Roma, durata 90', 2003, Italia, colore, video. (Proiettato in prima internazionale all'Auditorium Parco della Musica di Roma nell'ambito della manifestazione 'Roma per Carmelo' il 1° settembre 2003.)

² Cfr. il pensiero di Deleuze nella terza parte di questo saggio.

³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*.

Questo saggio è diviso in quattro parti: I - Lorenzaccio nella storia. II - Lorenzaccio ragiona con i suoi ermeneuti. La designificazione della *Storia maggiore*. III - Carmelo Bene e il Francis Bacon. IV - Nota conclusiva: Lorenzaccio, antenato di domani.

I. Lorenzaccio e le testimonianze storiche

*La terra si è completamente
unta di sapone e si scivola*
Carmelo Bene

I-Chi è Lorenzaccio, Lorenzo, o Lorenzino de' Medici?
Nato a Firenze il 22 marzo 1514 e morto assassinato nel 1548 a Venezia, veniva dal ramo *popolano* della dinastia dei Medici. Lorenzo uccide Alessandro de' Medici,⁴ suo cugino, dopo averne guadagnato la totale fiducia. Non arriva, però ad assumere il ruolo di liberatore o di eroe. Il mancato tempestivo intervento dei Repubblicani capeggiati da Filippo Strozzi, fa sì che Cosimo de' Medici prenda il potere perpetuando la dittatura sotto una denominazione diversa. Lorenzo resta una figura storica e politica dalle molte sfaccettature, che ne fa un personaggio affascinante ed ambiguo. Mingherlino, mordace e derisorio, assume su di sé il peso di un'impresa considerata impossibile. Sulla sua immagine chiari e scuri si sovrappongono. È soprattutto la *pièce Lorenzaccio* di de Musset⁵ che attribuisce un ruolo eroico a Lorenzo, facendone un Bruto moderno. In effetti, de Musset esaltando l'uccisione del tiranno parla al suo tempo, e sollecita una riflessione sul dispotismo di Louis Philippe.

All'opposto, Carmelo Bene –pur utilizzando parola per parola interi brani dell'opera di de Musset–, ne fa un anti-eroe, nega la

⁴ Alessandro de' Medici, Firenze: 1510-1537. Fu riconosciuto figlio illegittimo di Lorenzo II de' Medici, nipote di Lorenzo il Magnifico, ma molti storici ritengono oggi che il suo vero padre fosse il cardinale Giulio de' Medici (diventato più tardi Papa Clemente VII). Non è chiaro se fosse per metà nero, perché nato dalla relazione di Giulio con una serva nera di casa Medici; altre fonti indicano come sua madre una contadina della campagna romana. Per il colore della pelle fu soprannominato *il Moro*. La politica tirannica di Alessandro si ispirava a Carlo V, presso la cui corte milanese era vissuto: a Firenze aveva soppresso i simboli comunali, e, come si dirà più oltre, aveva chiesto a Cellini di coniare una moneta con la sua immagine.

⁵ Per questo saggio ho consultato l'edizione di Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, presentata e annotata da Anne Ubersfeld. L'opera è stata scritta nel 1834, prendendo spunto da un canovaccio di George Sand. *Lorenzaccio* di de Musset era un'opera troppo complessa, in cinque atti e con molti personaggi, fu rappresentata solo dopo la morte dell'autore ridotta in tre atti per la prima volta nel 1836 al Théâtre de la Renaissance. *Lorenzaccio* fu incarnato da Sarah Bernhardt. Altre attrici interpreteranno questo ruolo.

logica della Storia, e Lorenzo appare come costretto ad essere un protagonista *malgré lui*, mentre è un assente per eccellenza. Tutto ciò che dice o fa è sfalsato nel tempo e nello spazio. La scena XXI, finale, chiude con queste battute il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene:

UN BANDITORE: "A ogni uomo, nobile o plebeo, che ucciderà Lorenzo de' Medici, traditore della Patria e assassino del suo Signore, in qualsiasi luogo e in qualsiasi modo, su tutto il territorio dell'Italia, è promesso dal consiglio degli Otto di Firenze: Quattromila fiorini d'oro senza nessuna ritenuta.

Una rendita di cento fiorini all'anno, per sé vita natural durante e per i suoi eredi in linea diretta, dopo la morte.

Il permesso di esercitare tutte le magistrature, di possedere tutti i benefici e i privilegi dello stato, nonostante la nascita, se plebeo. Grazia perpetua per tutte le sue colpe, passate e future, ordinarie e straordinarie.

Firmato dagli OTTO"

FILIPPO – Avresti deificato gli uomini, se non li disprezzassi.

LORENZO – Ma io non li disprezzo, li conosco. Ve ne sono pochi pessimi, molti vigliacchi e tanti indifferenti.

FILIPPO – Sono contento. Sì, mio malgrado, mi batte il cuore...

LORENZO – Meglio così.

FILIPPO – [...] Neghi forse la storia del mondo intero?

LORENZO – No, non nego la storia, ma io non c'ero.⁶

Il dramma di de Musset termina, invece, col giuramento di Cosimo sul Vangelo.⁷

Lorenzaccio di Carmelo Bene è un *remake* dell'opera di de Musset, da cui seleziona dei brani. Un'opera che Bene essenzializza, riduce, perché la sua interpretazione scenica non è fatta di parole, ma piuttosto di gesti, di risonanze, in funzione antiepica e antierica. Il rifarsi ad un dramma romantico, patriottico, che esalta il valore della libertà, assume in Carmelo Bene un significato completamente diverso, opposto.

I-2 Il Lorenzo storico

Riferimenti al personaggio storico di Lorenzo li troviamo in Benedetto Varchi, Benvenuto Cellini, Giacomo Leopardi. È Benedetto Varchi

⁶ Carmelo Bene, *Lorenzaccio, Opere*, p. 1306. L'enfasi è mia. La prima parte di questa scena, il bando, è l'esatta traduzione da *Lorenzaccio* di de Musset (testo conforme all'edizione originale del 1834), p. 138. Nel testo di de Musset è Lorenzo che a Venezia legge lui stesso il bando.

⁷ A. de Musset, *Lorenzaccio*, p. 138.

che nella *Storia fiorentina* racconta la vicenda di Lorenzaccio, le sue parole costituiscono l'apertura della *pièce* di Carmelo Bene:

Era venuta la notte destinata da' fati all'infelicissima morte del duca Alessandro, la quale fu tralle cinque ore e le sei del sabato, che precedette la Befania il sesto giorno di gennaio (secondo il costume de' Fiorentini, i quali pigliano il giorno, tosto che 'l giorno è ito sotto) dell'anno 1536, non avendo egli fornito ancora il ventesimosesto anno della sua vita; la qual morte io (perché se ne favellò e scrisse direttamente) racconterò con maggiore verità, avendola udita e da Lorenzo stesso nella villa di Paluello otto miglia vicino a Padova, e da Scoronconcolo medesimo nella casa degli Strozzi in Vinegia; da' quali soli, e non da altri si poteva, se mentire non volevano, il che a me non parve, la certezza di questo fatto sapere; il quale prima che lo racconti, giudico essere ben fatto di ragionare alquanto della vita e i costumi di lui. Nacque Lorenzo in Firenze l'anno 1514 agli ventitrè di marzo [...].⁸

Lorenzo aveva presto manifestato un carattere turbolento, racconta Varchi. A Roma amatissimo in un primo tempo da papa Clemente VII de' Medici, viene bandito per aver decapitato delle statue romane ("[Francesco] Maria Molza, uomo di grand'eloquenza e giudizio nelle lettere greche, latine e toscane, gli fece un'orazione contra nell'Accademia Romana, trafiggendolo latinamente quanto seppe e potette il più", p. 548). A Firenze diventa il confidente del duca Alessandro de' Medici, allo scopo di ordinarne la congiura. Fugge dopo essere riuscito ad eseguire con inganno il delitto, aiutato nel compiere quasi una macelleria da un delinquente, Michele del Tavolaccino soprannominato Scoronconcolo. Non essendo Alessandro morto al primo colpo, preso un coltello e *succhiellinandolo* nella gola del duca, lo scannò. Nessuno si era mosso, "perché Lorenzo a questo fine aveva usato più tempo innanzi menare in quella stessa camera dimolte brigate, e come fanno i baioni [buffoni], quasi si azzuffasser da vero, correr di quà, di là, gridando: 'Dagli, ammazzalo; traditore, tu m'hai morto!' ed altre voci somiglianti" (p. 554). Molti dubiteranno della morte di Alessandro e l'assassinio viene scoperto con ritardo. Fuggito a Venezia e raggiunto da Filippo Strozzi repubblicano, che lo chiama enfaticamente Bruto, nessuna risoluzione utile alla causa viene presa a tempo. L'atto non serve alla parte repubblicana, e Cosimo de' Medici prenderà il potere.

⁸ Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*, pp. 546-547. Varchi ebbe l'incarico da Cosimo de' Medici di scrivere appunto la storia di Firenze (pubblicata fra il 1527 e il 1530).

Riflette Varchi: "egli è certo che, come nessuna congiura non fu mai né meglio pensata innanzi al fatto, né più sicuramente eseguita sul fatto, così nessuna non fu mai peggio maneggiata né più vilmente dopo il fatto, né dalla qual riuscissero effetti più contrari e più nocivi al facitor di essa, e più prosperi e profittevoli a' suoi nemici, il primo de' quali era senza alcun dubbio, per le ragioni raccontate di sopra, il signor Cosimo" (p. 556).

Lorenzo scrisse un'*Apologia* (1539) molto circostanziata e motivata come chiarimento delle accuse di aver mal gestito il dopo evento, a cui si farà riferimento più avanti.

Benedetto Varchi ha ascoltato la descrizione di questo avvenimento direttamente dal protagonista. Si sente il tono di una testimonianza di prima mano, e nella scrittura una sorta di compartecipazione. È certo tuttavia che l'immagine globale che ne doveva derivare non poteva essere sfavorevole all'immagine di Cosimo governatore di Firenze, committente della *Storia fiorentina*.

Correva voce che molti presagi accompagnarono l'evento. Al duca Alessandro era stata pronosticata più volte una morte violenta. Dice ancora Varchi: "fu tenuto in Firenze, ed altrove, la sua morte esser stata fatale" e si osservò "nella sua morte esser concorso sei 6, cioè lui essere stato ucciso l'anno 1536, avendo 26 anni, a' 6 del mese, alle 6 ore di notte, con 6 ferite, avendo regnato 6 anni e di più la feria sesta che è il sabato" (p. 558).

Cosimo I de' Medici (figlio di Giovanni dalle Bande Nere) prende il potere col titolo non di duca, ma di capo e governatore della repubblica fiorentina, dopo varie mediazioni politiche.⁹

Firenze è un punto focale, in quel tempo, della visione della politica. Sono gli anni di Machiavelli e di Guicciardini. Lorenzo, che ha compiuto un atto in favore della Repubblica, nell'immagine che dà di sé, tuttavia, annega in molte ambiguità di carattere, ghignante, sempre sull'orlo della *débauche*. È un personaggio fuori dalle righe.

Benvenuto Cellini, che lo aveva incontrato in occasione del conio di una moneta commissionata da Alessandro de' Medici, ne traccia un ritratto inquietante:

A queste cose era presente quello Lorenzino sopraddetto de' Medici e non altri: il duca parecchie volte l'accennò, che ancora lui mi dovessi confortare a fermarmi; per la qual cosa il ditto Lorenzino non disse mai altro se non: Benvenuto, tu faresti il

⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 569-571.

tuo meglio a restare. Al quale io dissi che io volevo riguadagnare Roma a ogni modo. Costui non disse altro, e stava continuamente guardando il duca con un malissimo occhio. [Cellini spiega di aver già approntato una bellissima medaglia e che] messer Lorenzo qui mi darà qualche bellissimo rovescio, come persona dotta e di grandissimo ingegno. A queste parole il ditto Lorenzo subito rispose, dicendo: io non pensavo ad altro, se non a darti un rovescio che fussi degno di Sua Eccellenza. Il duca sogghignò e guardato Lorenzo, disse: Lorenzo, voi gli darete il rovescio e lui lo farà qui, e non si partirà. Presto rispose Lorenzo, dicendo: io lo farò il più presto che io posso, e spero far cosa da fare meravigliare il mondo [qui forse Lorenzino allude all'azione cruenta che intende compiere]. Il duca, che lo teneva quando per pazzericcio e quando per poltrone, si voltò nel letto e si rise delle parole che gli aveva detto.¹⁰

Esule a Venezia, dopo aver declinato l'accoglienza di Francesco I in Francia, e di Monsignor della Casa, si innamora di Elena Centani. Venezia vive la sua decadenza per la perdita del suo ruolo mercantile dovuta alla scoperta di nuove terre, e per il potere sempre più imperante della Chiesa dopo il Concilio di Trento.

La morte di Francesco I fragilizzerà la posizione politica di tutti i fuoriusciti fiorentini. Travestito da straccione, e altre guise, da zingara durante il suo ultimo carnevale veneziano, Lorenzo sarà accoltellato da sicari di Cosimo con un pugnale avvelenato il 26 febbraio del 1548, a 35 anni. Morirà nelle braccia di sua madre Maria Soderini, anche lei rifugiata a Venezia, che non si stancherà di dire che con le sue ultime parole Lorenzo perdonava tutto e tutti.

Leopardi e Giordani considereranno l'*Apologia* di Lorenzo un'opera di alta scrittura. Leopardi che riteneva assai paludato lo stile letterario del '500, segnala la prosa di Lorenzino de' Medici come un'espressione all'epoca fra le più pregiate della lingua italiana. Ne parla nelle *Operette morali*, e in termini assai lusinghieri nell'*Epistolario*:

Solamente a forza di dolore sono riuscito a leggere l'*Apologia* di Lorenzino de' Medici, e confermatomi nel parere che le scritture e i luoghi più eloquenti sieno dov'altri parla di se medesimo. Vedete se questi pare contemporaneo di quei miserabili cinquecentisti ch'ebbero fama di eloquenti in Italia al tempo loro e dopo, e se par credibile che l'uno e gli altri abbiano seguito la stessa forma d'eloquenza. Dico la greca e latina che quei poverelli a forza di sudori e d'affanni trasportavano negli scritti loro così a

¹⁰ Benvenuto Cellini, *La vita*, a cura di Leonardo Borgese, pp. 210-211.

spizzico e alla stentata ch'era uno sfinimento, laddove costui ce la porta tutta di peso, bella e viva, e la signoreggia e l'adopera da maestro, con una disinvoltura e facilità negli artifizii più sottili, nella disposizione, nei passaggi, negli ornamenti, negli affetti, e nello stile, e nella lingua (tanto arrabbiata e dura presso quegli altri per gli affettatissimi latinismi) che pare ed è non meno originale di quegli antichi, ai quali tuttavia si assomiglia come uovo a uovo, non solamente nelle virtù, ma in ciascuna qualità di esse.¹¹

Le parole di Leopardi fanno riflettere sull'intelligenza, sulla straordinaria corrispondenza fra studi e formazione, sull'amore di Lorenzo per la letteratura che era per lui una seconda pelle. Baldassar Castiglione definisce *sprezzatura* la naturalezza dell'espressione artistica.

Lorenzo, o Lorenzino, o 'il filosofo' come veniva chiamato in Firenze, o Lorenzaccio, nell'*Apologia* confuta l'opinione di coloro che ipotizzavano che avrebbe dovuto seguire altre strade dopo il delitto, come mostrare il cadavere e gridare alla libertà; chiedere sul luogo dell'assassinio il comando agli stessi fedeli di Alessandro, ecc. Ma, col senno di poi...:

...io non voglio concedere ora che si ridichino né che pensino che mi partissi da Firenze per poco animo, o per soperchio desiderio di vivere [...]. Per tutte queste ragioni io posso più presto vantarmi d'aver liberato Firenze, avendola lasciata senza tiranno, che non possono loro dire che io abbia mancato in conto alcuno; perché non solo io ho morto il tiranno, ma sono andato io medesimo ad esortare e sollecitare quelli che io sapevo che potevano, e pensavo che volessino far più degli altri per la libertà della patria loro. [...] mettere a manifesto pericolo la vita mia, e lasciare in abbandono mia madre, mio fratello e le mie cose più care, e mettere tutta la mia casa in quella rovina ch'ella si trova al presente, che per il fine istesso non mi sarebbe paruto fatica spargere il proprio sangue, e quello de' miei insieme; essendo certo che né loro né io aremmo potuto finire la nostra vita più gloriosamente, che in servizio della patria.¹²

¹¹ Giacomo Leopardi, "A Pietro Giordani", Recanati 21 giugno 1819, *Epistolario. Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, Vol. I, p. 1079.

¹² Lorenzino de' Medici, *Apologia*, apud Marcello Vannucci, *Lorenzaccio. Lorenzino de' Medici, un ribelle in famiglia*, p. 215.

II- Lorenzaccio ragiona con i suoi ermeneuti

*La designificazione della Storia maggiore
destino e volontà battono vie divergenti,
così che i nostri piani van sempre deserti,
perché nostro è l'intento, ma l'esito no*

Carmelo Bene

II-1 Come si presenta l'opera di Bene

Come ha scritto Gilles Deleuze,¹³ l'operare di Bene si distingue principalmente per: a) trasporre in tono minore le opere *maggiori*; b) mettere tutto in variazione continua, c) fragilizzare gli elementi stabili.

I personaggi di Carmelo Bene sono isterici, nel senso originario della parola, e in maniera molto simile alle opere di Francis Bacon. Dice Carmelo Bene:

C'è la violenza della risonanza storica fatta di casseruole e pentolame, la sordità del secondo piano, il terzo piano... come i *piani* di Bacon: usa-abusa dei tritici...

Di là del *verosimile*... e della *similitudine* (per dirla col Magritte di Foucault). Si arriva a qualcosa dove non c'è più niente da vedere. La cosa più importante (ma d'importante non c'è più nulla...) è allora il fatto stranissimo della *sensazione* che, indicibile, non è ottica... che non è tattile... La *sensazione* non è soltanto in chi la prova: la *sensazione* dello spettatore è dipinta lassù...¹⁴

Lorenzo, Lorenzaccio, di Carmelo Bene è un isterico. Un isterico proprio nel senso che Deleuze attribuisce ad alcune opere di Bacon.¹⁵ Isterico come colui che impone il suo esserci, e per il quale le cose e gli esseri sono troppo presenti, e comunica questo eccesso. Una presenza¹⁶ che agisce sul sistema nervoso e che impedisce ogni istanza (e distanza) di rappresentazione, e che non fa nessuna concessione alla replica. Giuseppe Bartolucci scrive che Carmelo Bene è stato uno dei migliori critici teatrali, che ha concretizzato anche fisicamente ("una fisicità infatti stupendamente italiana, naturalmente barocca") il suo lavoro: "La

¹³ Gilles Deleuze, "Un manifesto di meno", *Per Carmelo Bene*, pp. 197-198. Testo in italiano.

¹⁴ C. Bene, *Lorenzaccio e Il teatro di Bene e la pittura di Bacon-Un intervento di Carmelo Bene provocato e raccolto da Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacchè*, pp. 10-11.

¹⁵ Si legga la descrizione di Deleuze sull'*isterizzazione* del ritratto d'Innocenzo X da parte di Bacon, già ingabbiato da Velásquez nella poltrona parallelepipedo, *Francis Bacon: la logique de la sensation*, pp. 37-38.

¹⁶ Cfr. sull'azione della presenza si legga anche di Michel Leiris, "Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon", *Au verso des images*.

deviazione dalla conduzione registica come momento storicizzante, la deviazione dalla interpretazione lineare come momento razionaleggiante, la deviazione della tendenza formalizzante a 'prodotto' della scrittura scenica".¹⁷ Una parte dell'opera di Bene è pura sottrazione alle attese che lo spettatore ha verso la re-citazione di un'opera. Non si tratta come spiega Bartolucci di rottura e di semplice rovesciamento (lontana da Carmelo Bene l'idea di un teatro politico, che costituirebbe una semplice antitesi), ma di un'*impasse* di cui Carmelo Bene si è fatto portatore, di una denigrazione dell'attore borghese, e dell'ignorare il teatro politico. E tuttavia per realizzare *Lorenzaccio* si serve di de Musset che ne aveva fatto un'opera impegnata, il simbolo di uno spirito libero repubblicano contro la tirannide di Louis Philippe.

Carmelo Bene raggira talmente l'originale, dandone un significato tutto diverso, alleggerendolo nella sua estensione e sfrondandolo delle allusioni ideologiche. Pur servendosi di interi brani di de Musset –si è già detto–, li *introduce* in scena quasi fossero una *pièce* radiofonica ascoltata da Lorenzo. Si sentono voci femminili, echi. *Lorenzaccio* diventa una *summa* di tante traiettorie che hanno intersecato l'opera di Carmelo Bene. Attraverso la negazione del tempo storico, l'uso del *remake* come tecnica per rimettere in discussione il fatto oggettivo, la *diminutio* dell'impatto della parola rispetto all'icona e al gesto, la simultaneità delle azioni sceniche come azzeramento di una logica narrativa maggiore, Lorenzo appare agli occhi di Bene un esponente di una dialettica fra individuo (come volontà e rappresentazione) e la Storia maggiore. Se ci si limita alle immagini che di Lorenzo sono state tramandate, se ci si ferma a de Musset, che ne fa un eroe maggiore, si perdono tutte le sfumature che fanno di Lorenzo un essere fra volontà di potenza e autoderisione, fra l'essere un grande idealista e un essere di fango. Personaggio amletico, modernissimo, lacerante, a metà fra la malinconia derivante dal prodursi di tempi sfortunati, e la volontà di agire, fra le attese e la forza delle cose, o del destino, che ne fa un perenne esule, un marginale comunque, Lorenzo anche nelle descrizioni che la storia della cultura ha tramandato sembra incarnare l'attorialità di Carmelo Bene.

II- 2 Il modello interpretativo di Carmelo Bene gratta dietro lo specchio

Copiare l'originale significa svuotarlo della sua potenza. Le tecniche sono *The matter of fact* (Bacon). Tutto il prologo è narrato

¹⁷ Giuseppe Bartolucci, Nota introduttoria a C. Bene, *Opere*, p. 1427.

dalla voce di Carmelo Bene che legge Benedetto Varchi. *L'incipit* è storia già scritta.

La scena si presenta come un trittico, in cui ciascun pannello corrisponde a tre presenze: Lorenzaccio (Carmelo Bene), Alessandro interpretato da un attore nero, nudo (simile alla 'scimmia' di Bacon), Contini, un *artifex*, calza di nylon 'da rapinatore' sul viso, in corazza, che rompe piatti, produce rumori animaleschi di vario tipo, ronzii, rutti e quant'altro. Tutto ciò che succede, è successo, succederà, è ronzio, disturbo. La storia non esiste.

Le tre presenze sono su tre piani diversi: Contini è l'*artifex* che interpreta la storia; Carmelo Bene è muto, oppure in *play back* 'parla' con la voce di Contini che *fa* Lorenzaccio-Carmelo Bene, e di tanto in tanto in *play back* parla la sua stessa voce; Alessandro il moro, il negro, la scimmia, sta in un letto dove si crogiola come un animale.

Contini e Alessandro fanno fuoriuscire grugniti, gesti, automatismi espressivi. Le parole non sono in nulla la patofania del presente. Voci femminili (sua madre, sua zia Caterina, la Marchesa Cibo) fanno da sottofondo al gesticolare, ornarsi, autoascoltarsi, o auto-spaventarsi di Lorenzo, che in effetti vive asincronicamente, fra un passato già dato (dove le donne hanno avuto un ruolo primario, con la loro visione del mondo e la loro natura squisitamente femminile) e un futuro vocante, e già preso in scacco. Lorenzo in relazione all'atto che ha compiuto vive con una cronologia sfasata in azioni asincrone, e diventa spettatore di se stesso:

Ricordava perfettamente tutto, fuor che l'atto (l'esecuzione rapida e maldestra dell'attentato) in che s'era smarrito, dopo averne sentito amplificata la risonanza; e perciò in quanto ascoltatore, ricordava dall'avvenire quell'atto: un accaduto non è mai presente, e il concetto di attore-agente è tutto da rivedere. Sottratto allo statuto dell'azione, l'attore è colui che si sottrae al progetto, alla riproduzione del senso.¹⁸

Lorenzaccio è un termine di rottura, dunque, della categoria spazio-temporale vista nella sua logica lineare. La forma del trittico come in Bacon, di cui si parlerà più avanti, diventa lo strumento di simultaneizzazione di tempi diversi. L'equilibrio e l'armonia del mondo attico sono spezzati. Per Carmelo Bene si è parlato di mas-sacro dei classici. Come scrive Deleuze,

¹⁸ C. Bene, "Lorenzaccio raccontato da Carmelo Bene", p. 41.

la belle unité du monde haptique semble brisée deux fois. Le contour cesse d'être la limite commune de la forme et du fond sur le même plan (le rond, la piste). Il devient le cube, ou ses analogues; et surtout il devient dans le cube le contour organique de la forme, le moule. C'est donc la naissance du monde tactile-optique: en avant-plan, la forme est vue comme tangible, et doit cette clarté à cette tangibilité (la figuration en découle comme une conséquence). Cette représentation affecte aussi le fond pour autant que, à l'arrière plan, il s'enroule autour de la forme, par une connexion elle-même tactile.¹⁹

Lorenzaccio ricorda i trittici di Bacon: "Le tryptique n'implique aucune progression, et ne raconte aucune histoire. Il doit donc à son tour incarner un fait commun pour les Figures diverses".²⁰

Il rapporto fra i tre piani non è consequenziale, narrativo, ma di risonanza, l'uno esiste perché esiste l'altro, e un *tertium* assolve alla funzione di testimone e non di spettatore.²¹ Le figure sono avvolte da movimenti cilindrici che le imprigionano. Anche il corpo nello specchio non è assolutamente un riflesso. Non si tratta di una struttura materiale che imprigiona la figura, ma quello della Figura che cerca di dissiparsi su una tinta piatta, fino a che questo corpo sfugga:

La Figure n'est pas seulement le corps isolé, mais le corps déformé qui s'échappe. Ce qui fait de la déformation un destin, c'est que le corps a un rapport nécessaire avec la structure matérielle: non seulement celle-ci s'enroule autour de lui, mais il doit la rejoindre et s'y dissiper, et par cela passer par ou dans ces instruments-prothèses, qui constituent des passages et des états réels physiques, effectifs, des sensations et pas de tout des imaginations.²²

Carmelo Bene stesso ha affermato che *Lorenzaccio* è l'atto (il suo) più vicino a Bacon. Il trittico pone in simultanea i tre agenti:

¹⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 87.

²⁰ *Ibidem*, p. 47.

²¹ "Nous verrons pourtant que Bacon a besoin, dans ses tableaux et surtout dans les tryptiques, d'une fonction de *témoin*, qui fait partie de la figure et n'a rien à voir avec un spectateur. De même des simulacres de photos, accrochés au mur ou sur rail, peuvent jouer ce rôle de témoin. Ce sont des témoins non pas au sens de spectateurs, mais d'élément-repère ou de constante par rapport à quoi s'extime une variation. En vérité, le seul spectacle est celui de l'attente ou de l'effort, mais ceux-ci ne se produisent que quand il n'y a plus de spectateurs. C'est la ressemblance de Bacon avec Kafka: la Figure de Bacon, c'est le grand Honteux, ou bien le grand Nageur qui ne savait pas nager, le champion de jeûne; et la piste, le cirque, la plateforme, c'est le théâtre d'Oklahoma", *ibidem*, pp. 15-16.

²² *Ibidem*, p. 18.

Lorenzo, Contini, Alessandro. E se Alessandro de' Medici e Contini sembrano seguire una logica istintuale (anche se Contini con la sua corazza, e con una calza di nylon sul viso, è un *artifex* che provoca il rumore in quello spazio, ed esiste in quanto rumore), al contrario, Lorenzo è un sorpreso. Tutto ciò che fa non ha rispondenza: imita Contini. Contini grida, Lorenzo cerca di imitarlo, ma nessun suono fuoriesce dalla sua bocca, vuole ripetere i rumori (getta i piatti per terra, ma non viene prodotto alcun suono), si veste come la bellissima zia (*indossa sua zia*²³), ma non è zia Cattina. È nella più totale impotenza. Si inquadra lui stesso in cornici vuote, ma non arriva a situarsi, determinarsi. Fino ad una delle scene finali, dove il Contini-*artifex* rompe il vetro trasparente della cornice, sancendo la caduta di un qualsiasi schermo della realtà.

Contini versa e sversa dell'acqua, acqua veneziana, una sorta di memoria dell'Arno. E in *Lorenzaccio*, Firenze non è più capitale della cultura, ma città degradata. Questa è anche una chiave di lettura di *Lorenzaccio*: quanto di mostruoso accade, accade in una città profondamente lacerata e corrotta, lontanissima dall'immagine rinascimentale ed armoniosa che ne abbiamo.

Il dialogo col pittore Tebaldeo è assai chiarificatore:

LORENZO – Quanto c'è da qui all'immortalità?

TEBALDEO – L'immortalità è la fede. Quelli a cui Dio ha dato le ali ci arrivano sorridendo.

LORENZO – Parli come un allievo di Raffaello.

TEBALDEO – Era il mio maestro.

LORENZO – Ti farò dipingere la Mazzafirra nuda.

TEBALDEO – Io non rispetto affatto il mio pennello, ma la mia arte. Non posso fare il ritratto di una cortigiana.

[...]

LORENZO – [...] Dipingerai Firenze le sue piazze, le case, le sue vie?

TEBALDEO – Sì, monsignore.

LORENZO – Perché dunque non puoi ritrarre una cortigiana, se puoi dipingere un luogo infame?

TEBALDEO – Non mi hanno ancora insegnato a parlare così di mia madre.

LORENZO – Che cosa chiami tua madre?

TEBALDEO – FIRENZE, monsignore.

²³ "Lorenzaccio, che indossata sua zia, s'era esentato dal tormentone d'esserci, grazie alle trine catherine che, vezzose vestendolo, avevano spogliata la figura di lei prostituita al Medici nell'osceno arbitrario del sogno [...]", C. Bene, *op. cit.*, p. 30.

LORENZO - Allora sei un bastardo, perché tua madre è una prostituta.²⁴

Firenze è una città morta, putrida che non riesce a concretizzare un ideale. Scrive Carmelo Bene:

A Lorenzino pareva d'agitarsi in un museo ventilato solamente nell'interferenza frivola della moda a ogni costo. Tutti posavano, fra una pausa impolitica e l'altra, repubblicani o no, posavano per l'avvenire, incantati dai grandi maestri del disegno, negli intervalli tra il vino e l'amor patrio. E in questa tregua statuari, immobili, al nostro Medici parevano già trascorsi; tutti Strozzi o pazzi che fossero. Parlavano e scrivevano in latino, la lingua morta delle loro esequie, e, d'improvviso, s'immobilizzavano, invocando un volto fermo agli esosi demiurghi dell'eterno. Questo umanesimo dei trapassati (cittadini e madonne cortigiane che, sottratti all'insonnia d'un capolavoro, se ne andavano al sole di quei giorni, alla cerca sonnanbula d'altra quiete di marmo o di tela) inquietava non poco Lorenzaccio. Questi spettri – si ripeteva spesso allo specchio dei gesti tramontati – viventi chissà quando, nati ad esser ritratti e chissà dove vaniti, destinati al profilo glorioso della moneta fuori corso, di che s'affannavano ancora, questi spettri?²⁵

L'arte – la tanto ammirata arte toscana – è una madre-matrigna di un mondo in disfacimento. Una vuota attesa, una pura rappresentazione (ri-presentazione).

II- 3 Lorenzaccio e la tragedia

Lorenzaccio non si iscrive nei canoni della tragedia, come *nobilizzazione* del reale, come catarsi: la peripezia per Aristotele è il capovolgimento dei fatti nel momento del riconoscimento. Nell'*Edipo re* di Sofocle, il messo, venuto ad allietare Edipo e a liberarlo dai timori sulla sua sorte, quando svela chi è, produce l'effetto contrario. Friederich Dürrenmatt, ne *La morte della Pizia*, la sacerdotessa che pronostica a Edipo le sue disgrazie, immagina che Edipo abbia dietro le sue spalle un altro passato che non l'obbligherebbe a vivere gli eventi, così come sappiamo dalla tragedia di Sofocle. Eppure il destino si compie lo stesso, perché tutto ciò che viene operato (dalla Pizia e da Tiresia) attraverso la menzogna (non sarebbe vero – è

²⁴ C. Bene, *op. cit.*, pp. 64-65. Battute riprese da de Musset, *Lorenzaccio*, Atto II, scena 2, pp. 53-54.

²⁵ C. Bene, *op. cit.*, p. 20.

il filo di questo libro— che Edipo è il figlio di Laio e di Giocasta), invece di portare fuori mano il suo percorso, lo stringono in un cerchio. Insomma cambiando l'ordine dei fattori il risultato non cambia. Dürrenmatt immagina una tragedia, che pur nel suo significato originario di catastrofe, omette la necessità di eventi legati da una logica, e ne fa una combinatoria imprescindibile di concause. Non c'è nessun burattinaio, solo un'assoluta ineluttabilità.

Cos'è dunque una tragedia? L'impossibilità di realizzare la nostra volontà, il nostro disegno. Nella tragedia culmina il processo di obiettivazione dell'autocoscienza della volontà: Schopenhauer ha scritto che il tragico consiste nell'autodistruzione e autonegazione della volontà che lotta contro se stessa.²⁶

Non si tratta per Carmelo Bene dell'antagonismo nietzchiano fra apollineo e dionisiaco all'origine della tragedia classica, del razionalismo attico come visione etica del mondo, che annulla il rito, e stabilisce i canoni *prescrittivi* che forgiavano l'*imago mundi*.

Carmelo Bene non fa aderire le sue opere al senso del tragico: "il tragico lo fastidiava; ancora adolescente gli aveva preferito la risonanza epica".²⁷ Lorenzaccio rifiuta dall'inizio di essere un eroe.

II-4 La tragedia e il silenzio

Walter Benjamin nell'*Origine del dramma barocco tedesco* tratta del silenzio nella tragedia attica. Riprendendo gli scritti di Franz Rosenzweig, e di György Lukács, mette in luce come la distanza fra tragedia e mito è data da un'esperienza vissuta nel silenzio. La sofferenza dell'eroe nasce dalla coscienza di essere migliore degli dei. Questa consapevolezza lo priva della parola che resta oscura. È il mutismo morale, il momento più alto della tragedia. È dunque

²⁶ Esattamente come nell'opera di Bene: "A Lorenzaccio occorre un atto che lo liberasse dalla libertà di volere e di intendere una volta per tutte. Un atto metastorico, extralinguistico una volta per tutte. Non sapeva che farsi degli spunti reali, del privato, del pubblico, degli amici-nemici, dell'amor dell'amore, della Patria. Tanto valeva reinventare il tiranno screditato; reinventare quella storia obsoleta, e, finalmente, colpire al cuore il nulla; che il malinteso d'una 'causa' nobile, ignobile, non avesse a interferire in quel metafisico 'regolamenti dei conti' tra il sé e il medesimo; non avesse a scadere, miserevole, nel repertorio dell'azione. E per questo era giusto, professionale quanto il paradosso, attribuire ad Alessandro de' Medici un peccato davvero imperdonabile, perché mai commesso, così come *mai commesso* sarebbe stato il delitto nella vacanza del suo artefice. La storiografia cartomantica non sarebbe più riuscita a schedare questo crimine; si sarebbe inchinata all'enigma". C. Bene, "Lorenzaccio raccontato da Carmelo Bene", pp. 42-43.

²⁷ *Ibidem*, p. 22.

l'impossibilità ad andare avanti, di trovarsi in una frontiera limite, che costituisce la figura dell'eroe. *Lorenzaccio* è muto? *sí*. *Lorenzaccio* di Bene ha coscienza che gli *idola* sono morti: non è l'azione politica che lo convince, non l'appartenenza alla sua cultura, tantomeno la religione.

Carmelo Bene esalta questo carattere disordinato e instabile. Vestito spesso da donna, ubriaco e dissoluto, Lorenzo ha difficoltà a rivestire il ruolo di eroe, interpreta piuttosto colui che per idiosincrasia col potere, non può che abatterlo. È un'azione per esclusione di altre scelte possibili. Scrive Carmelo Bene che bisogna inventarsi una coscienza per liberarsi della coscienza. Come dire che Lorenzo (Lorenzo storico) fa finta o si immedesima nella parte di eroe per liberarsi degli ultimi lembi di una coscienza fastidiosa:

... rinchiuso a più mandate nel suo studiolo, si spogliava dei panni forzati dell'orgia, e desolato, davanti a nessuno specchio, si travestiva da zia Caterina. Cominciava dall'intimo degli indumenti e via via, fino al completo bianco avorio della veste, all'argento impallidito dei nastri senza un alito, addormentati in pioggia sulle falde del cappello della veletta; ai guanti, al parasole merlettato, color di rosa dimentico [...]. Cosí acconciato, Lorenzino riusciva a intrattenere la sua attesa altrimenti intollerabile, mortificando in veste femminile il suo avvenire di Bruto.²⁸

È un *désabusé*. Non sa se lotta per una storia giusta; certamente lotta contro ciò che non gli è congeniale.

II-5 Un personaggio cognito?

Scrive Carl Schmitt in *Amleto o Ecuba*, che quando Socrate o Cesare sono evocati da un drammaturgo o poeta entra in scena il *cognito*: "Ciò che lo spettatore sa è un fattore essenziale del teatro. Perfino i sogni, con cui il drammaturgo intesse la sua opera, devono poter essere sognati congiuntamente anche dal pubblico, insieme agli avvenimenti più recenti, per quanto condensati o deformati".²⁹ Esiste un *cognito* per Lorenzaccio? E come Carmelo Bene ne tira le fila? Sappiamo che Carmelo Bene ha riflettuto e operato ispirandosi ad opere di Heinrich von Kleist tra cui la *Penthesilea* (1808), rappresentazione di una greccità barbarica e dionisiaca. Non ha mai lavorato su opere di grandi epigoni come Goethe, ma piuttosto sugli

²⁸ *Ibidem*, pp. 26-27.

²⁹ Carl Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, p. 76.

antecedenti, sui minori, sulla tessitura *a latere* delle grandi icone letterarie.

Da Benedetto Varchi a de Musset, Lorenzaccio ha vestito panni diversi. Molti spazi interpretativi restano aperti. Pur essendo un personaggio celebre non si può parlare di un vero e proprio *cognito* per Lorenzo. Ed è su queste zone di confine che lavora Carmelo Bene, che ne fa una tragedia senza via d'uscita. Una tragedia totale, dove bilanciando gli eventi, sentiamo che i conti non torneranno mai, e che non potrà mai risolversi l'enunciato iniziale. Il sentimento di derisorietà impedisce a Lorenzo di assumere (per eccesso di consapevolezza, forse, certamente per una concezione politica antiretorica, per un esasperato individualismo, senza dubbio) un ruolo pubblico a tutto tondo. Personalità inquietante a dispetto, lo ripetiamo, del ritratto eroico che de Musset ha voluto costruire.

II -6 L'aura di Shakespeare e Calderón aleggia in modo nuovo nell'opera di Carmelo Bene

Il teatro di Shakespeare e del Calderón de *La vida es sueño* (1635), attraverso la *mise en abyme* mettono in prospettiva i temi portanti delle loro opere.

Il celebre intervento dei comici a Elsinore che raccontano nella finzione teatrale la vicenda maggiore di Amleto, ne è un *exemplum*. Per Carl Schmitt, in Shakespeare non si tratta di una semplice *mise en abyme*, e non si sguardano le quinte per vedere dal vero gli attori. Schmitt è convinto che Hamlet rappresenti un personaggio storico vero (Giorgio I Stuard), per questo Hamlet rimprovera l'attore che piange Ecuba, mettendo in evidenza come il teatro non possa essere pura drammaturgia, svincolata dalla realtà. Sia come sia, la tecnica a imbuto del teatro del '600 serviva per rafforzare l'azione centrale. Sarà il teatro del '900 da Beckett a Peter Brook a negare sia la finzione del teatro speculare, sia ancora di più il teatro dell'identificazione, di cui Brecht sarà il più sistematico oppositore-demolitore. La visione che del teatro nel '900 hanno molti drammaturghi che vogliono distaccarsi dalla tradizionale messa in scena, nega completamente la rappresentatività, e l'azione catartica. Peter Brook fa della scena la celebrazione di un rito.

Carmelo Bene occupa un posto a sé nella drammaturgia della fine del '900. Chiude *Lorenzaccio* in una visione antiromantica e antistoricistica, dove le azioni benché volute tradiscono gli intenti. In parte, e solo in parte, questo atteggiamento è presente in de Musset:

C'est qui'il y a de remarquable dans l'oeuvre, c'est précisément l'individualisme de chacun, ce dressage de destinées et de volontés indépendantes qui donne le sens à l'oeuvre; ici la trajectoire de chacun des personnages est dominé par un désir, et ce désir personnel se rattache non seulement à une satisfaction individuelle, mais à une pensée plus générale. Une collection d'*utopies*. [...] L'extraordinaire structure de *Lorenzaccio* exhibe le rapport puissant et destructeur entre l'individuel et le politique en ces années de la monarchie de Juillet.³⁰

Anne Ubersfeld rileva come la sorte della città compare in 34 scene su 39 in de Musset. Il dramma, che comincia in toni leggeri, finisce col giuramento di Cosimo sul Vangelo con quattro promesse formali. Tutto rientra pensosamente nell'ordine costituito, anche con la buona dose di pietà che in questi casi è richiesta.

L'inizio delle due opere teatrali è lo stesso, ma a poco a poco Bene sottrae gli elementi eroici. Il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene è estremamente consapevole dei suoi limiti, della sua assoluta non vocazione a costruire la sua immagine da Bruto liberatore.

Al posto di servirsi del teatro nel teatro, che è una delle tecniche che a partire dal XVI secolo trasforma quasi tutta la drammaturgia (spagnola ed elisabettiana) in un *récit spéculaire* come dice Lucien Dällenbach,³¹ Carmelo Bene scompone la scena teatrale in tritico. Questa visione simultanea impedisce di rafforzare l'episodio maggiore per enfatizzare quella che Deleuze per Bacon aveva chiamato *logica della sensazione*: nel senso proprio di sollecitare una reazione nello spettatore dietro una logica, un raziocinio. La scelta di riferirsi a Bacon (nei suoi tritici soprattutto) in Carmelo Bene non è solo una citazione, ma una costruzione testuale.

III - Carmelo Bene e Francis Bacon

III-1 "*La peinture doit arracher la Figure au figuratif*"³²
Deleuze riprende un pensiero costante in Bacon: quando si raffigurano due persone il racconto è lì pronto a prendere il cammino. È il limite del figurativo, come lo stesso Bacon ha detto in un'intervista, che corre il rischio di tradursi in illustrativo e narrativo. "E in ogni sciagurato *Lorenzaccio*, prima di abbandonarlo al suo spettacolo

³⁰ Anne Ubersfeld, "Préface" a Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, p. 16.

³¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*.

³² G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 13.

senza piú teatro (o-sceno) mi piace esercitarmi in altra prova, come qui, *letteraria*, per reperirvi cosí altri *buchi* nel linguaggio-scrittura del *racconto*".³³ Questi buchi subiscono amplificazioni, un'amplificazione che, come dice Carmelo Bene, "No, l'amplificazione non è una protesi che servirebbe agli attori per *portare* la voce, perché il pubblico è folla, platea una città... È ingrandimento del linguaggio... dei *buchi neri* del linguaggio..."³⁴

Su Lorenzo si è scritto, immaginato, ideologizzato. Carmelo Bene frantuma, riconduce Lorenzo in un ante-storia, per comunicare piú i vuoti che i pieni, piú il non detto, che il detto. Tre esseri in scena balbuziano, echeggiano, si sentono essi stessi parlare come altri da sé. Lo specchio è tutt'altro del *récit spéculaire*, è un riverbero del già visto, del già pensato. Non rafforza l'azione come i comici dell'*Hamlet* di Shakespeare. Firenze, Venezia, ogni luogo e ogni altrove è già brandello di realtà e di parole.

Lo spazio, il luogo, la *geografia* riportano l'essere umano in un qui e ora che è consustanziale alla vita stessa dell'uomo, anche se nella nostra cultura ideale e ideologica, fortemente interpretativa, lo spazio ha un ruolo meno performante del tempo. In Carmelo Bene ci sono gli spazi, le collocazioni degli *actores*, il cui riflesso nello specchio non è che un'illusione di replica della realtà. L'isolamento in Bacon, le sue pedane a cerchio, le sue gabbie sono il limite nel quale la figura si colloca. E anche la sua prigione, in qualche modo. Lo spettatore è eluso. Organi fuori dai corpi appaiono, questi sí, come protesi a cui ricorrere. Il corpo non è un organismo, gli organismi sono nemici del corpo, ha scritto Artaud.³⁵ Una forma di anatomia animalesca accentuata dal volume della testa e dove il viso è negato:

Il arrive qu'un animal, par exemple un chien réel, soit traité comme l'ombre de son maître; ou inversement que l'ombre de l'homme prenne une existence animale autonome et indéterminée. L'ombre s'échappe du corps comme un animal que nous abritons. Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une *zone d'indiscernabilité, d'indécifrabilité*, entre l'homme et l'animal.³⁶

³³ C. Bene, *Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, p. 12. Il corsivo è nel testo.

³⁴ *Ibidem*, p. 9.

³⁵ Cf. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 33.

³⁶ *Ibidem*, pp. 19-20.

Quando Bacon parla di sensazione è molto vicino a Cézanne. Scrive Deleuze: "Négativement, il dit que la forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter (figuration)".³⁷ La Figura porta alla sensazione, la Forma si rivolge alla mente. A fronte di ciò e con tecniche distruttive rispetto ad un flusso narrativo dominante, si affaccia una tragedia piú grande, piú contemporanea, non epicentrica. Il delitto è quasi tra parentesi. L'interpretazione di Carmelo Bene è una tragedia alla Bacon, oscena (l'oscena brutalità del reale, diceva Bacon). *Lorenzaccio* si costituisce come un teorema di un male e un malessere che non hanno nulla di catartico, niente che lasci prefigurare una via d'uscita. La derisione, l'ironia, il compiacimento del personaggio verso se stesso, le autogiustificazioni (come negli Amleto di Carmelo Bene, per esempio), qui perdono senso. Lorenzaccio non deride, ma è derisorio, vive in sé e per sé la tragedia di ciò che non è: non è un eroe politico, è un uomo minuto, assassino con difficoltà (ha dovuto chiedere l'aiuto a Scoronconcolo per uccidere il robusto Alessandro, che nell'azione gli morderà un dito, un marchio che gli resterà per tutta la vita). Lorenzo è stato allevato da donne colte e raffinate che hanno lasciato il loro segno. Il chiacchiericcio del dialogo che si sente senza vedere i personaggi ripreso interamente da de Musset (dove ovviamente il dialogo è in presenza), è come un eco nella testa del Lorenzo di Carmelo Bene. Le parole della Marchesa Cibo sono rivolte ad Alessandro con l'illusione che possa cambiare, convertire il tiranno:

MARCHESA CIBO – Com'è lontano Cesare!... La guarnizione t'è cosí devota. S'annienta un esercito, non s'annienta un popolo! Il giorno in cui dirai: metto il mio anello d'oro al dito della mia bella Firenze, e i suoi figli sono i miei figli! Ah, cos'è un popolo che solleva il suo benefattore fra le braccia!
IL DUCA – Le tasse, le tasse! Purché le paghino, che m'importa?
MARCHESA – Prima o poi t'assassineranno. [...] ³⁸

Lorenzo si nutrirà di voci femminili, si maschererà da donna, quando è in fuga e durante il carnevale di Venezia. Non è un caso

³⁷ *Ibidem*, p. 28.

³⁸ C. Bene, *Lorenzaccio*, p. 79. In de Musset (*op. cit.*, p. 99), le parole sono quasi le stesse. La Marchesa Cibo incarna l'ideale opposto a Lorenzaccio, immaginando la Marchesa di poter, attraverso l'amore, cambiare l'amante. Si vedano le pagg. 158-159 del dossier a cura di Anne Ubersfeld, sulla figura della Marchesa, nel libro già citato di de Musset.

che sarà interpretato da Sarah Bernhardt, quando finalmente lo spettacolo sarà messo in scena molti anni dopo la morte di de Musset, e poi ancora da altre donne, e da Carmelo Bene in abiti femminili per metà dello spettacolo.

Insomma Lorenzo è tutto meno che un eroe nel senso pieno della parola. Non è Bruto come lo chiamerà Filippo Strozzi, dopo l'assassinio.

Lorenzaccio si traveste per sopravvivere e malgrado cerchi di evitare la sua morte, finisce per incontrarla per la forza del destino. Qui gli dei non ci sono a tessere le fila delle azioni. Né c'è un Tiresia che annuncerà la fine. La fine è permeata dalle mille cose che succedono, nel libero arbitrio di Lorenzo che contribuirà a intrecciare il suo fato.

Carmelo Bene adotta *Lorenzaccio* come termine estetico, trasformando l'opera ideologica di de Musset in un *remake*, che vanifica il senso dell'originale.

Per Carmelo Bene, è un personaggio ideale, Lorenzo: raffinato, ma tagliente e ghignante, che sembra volerla fare in barba alla sorte. Chiamato Lorenzino forse perché non aveva una grande statura, ma più probabilmente per distinguerlo da Lorenzo il Magnifico, appare come l'espressione di una sinistra storia già scritta. Tutte le azioni sono sfasate, e si allontanano dall'asse della riuscita. La sua azione politica non porterà alla Repubblica; la sua vita si trasformerà in una fuga fino al suo assassinio. Ed Elena, la donna veneziana che amava, diventa il mezzo col quale i sicari arrivano a lui.

Carmelo Bene riprende integralmente questa battuta da de Musset: "LORENZO: Philippe, j'ai été honnête. –Peut-être le redeviendrais-je, sans l'ennui qui me prend. –J'aime encore le vin et les femmes; c'est assez, il est vrai, pour faire de moi un débauché, mais ce n'est pas assez pour me donner envie de l'être".³⁹ Battuta collocata da entrambi verso la fine dell'opera e contestualizzata in modo diverso, ciò che differenzia la visione di Lorenzo da parte dei due autori, rispettivamente romantica e storicistica quella di de Musset, e all'opposto decadente e autolesionista quella di Carmelo Bene. Dice Lorenzo in un altro punto rivolgendosi a Tebaldo pittore: "Fate il ritratto dei vostri sogni? Farò posare per voi qualcuno dei miei".⁴⁰ Nella *vanitas vanitatum* impallidisce l'esistente.

³⁹ A. de Musset, *Lorenzaccio*, p. 146, e C. Bene, *Opere*, p. 1305.

⁴⁰ C. Bene, "Lorenzaccio raccontato da Carmelo Bene", p. 64.

III -2 La variazione

Siamo pienamente nell'indicazione che dà Deleuze sul modo di operare di Carmelo Bene, il mettere, cioè, tutto in variazione continua. Nel testo di de Musset, quando Lorenzo declina l'attributo di Bruto, una lunga, dettagliata, accurata spiegazione viene offerta al lettore/spettatore. La pagina di de Musset è efficacissima. Idonea al carattere di Lorenzo e calzante con la difficoltà di quegli anni a fare l'eroe. "Je croyais que la corruption était un stigmaté, et que les monstres seuls le portaient au front".⁴¹ Riporto questa battuta estratta dalla lunga replica del *Lorenzaccio* di de Musset, dove riflette sulla sua illusione di confondere in età giovanissima virtù morale e virtù politica. Per il Lorenzo di Carmelo Bene nulla di onesto è più possibile perché "Sono ormai il mio mestiere. Il vizio è stato per me un vestito. Adesso s'è incollato alla mia pelle...".⁴² Della lunga digressione di de Musset, quel che resta nel *Lorenzaccio* di Carmelo Bene è la pratica del male che renderà possibile l'azione. Non l'ideale, né il convincimento. Carmelo Bene riassume questa tirata in due paragrafi in cui ricorda il primo disilluso rapporto di seduzione con una giovane ridanciana e disincantata. Inizio dell'impossibilità a credere alla realtà così come si mostra. Nulla di onesto è possibile, infine, per il Lorenzaccio di Carmelo Bene.

Se in de Musset, Lorenzo corrisponde alle attese di Filippo Strozzi, al filo sottile che li ha legati nel tempo alle stesse intenzioni e cerca, malgrado tutto, di ritrovarsi nella logica dell'azione politica: "Si je suis l'ombre de moi même, veux-tu donc que je rompe le seul fil que rattache aujourd'hui mon coeur à quelques fibres de mon coeur d'autrefois? [...] Crois-tu donc que je n'aie pas d'orgueil, parce que je n'ai plus honte, et veux-tu que je laisse mourir en silence l'énigme de ma vie?".⁴³ In Carmelo Bene, Lorenzo dice: "È tutto quello che mi resta della mia virtù... Se potessi tornare alla virtù, se il mio noviziato del vizio potesse svanire, forse risparmierei questo bovaro".⁴⁴ La storia come un accidente, insomma. Siamo in due casi di figura diversi: anche se una certa malinconia fa associare a tratti i due Lorenzaccio. In quest'opera come in altre si sente nel sottofondo la melodia triste di un'antica canzone napoletana. Ma è solo un rapido accenno alla fatalità del vivere.

⁴¹ A. de Musset, *Lorenzaccio*, p. 92.

⁴² C. Bene, "Lorenzaccio raccontato da Carmelo Bene", p. 76.

⁴³ A. de Musset, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴ C. Bene, *op. cit.*, scena 15, p. 77.

Mettere tutto in tono minore è una chiave di lettura dell'opera di Bene, secondo Deleuze, e certo è una chiave perfetta per comprendere *Lorenzaccio*.

Nota conclusiva: Lorenzaccio è un antenato di domani?

Vi è anche nell'opera di Bene il gusto barocco della *piega* come interpretazione infinita (proprio nel senso di Leibniz). Si possono adottare diversi punti di vista per capire l'opera di Bene: analizzando i testi e gli autori a cui si rifà, facendone una lettura per temi (il soggetto che si guarda allo specchio, la corporeità, l'antiumanesimo, il travestimento, l'ambiguità sessuale, la sacralità e la sconsecrazione, la santità e la discesa all'inferno, gli spargimenti di sangue e l'esperienza delle stimmate, l'estetismo, i suoi fantasmi ossessivi e i suoi simulacri, la vitalità, la leggerezza, l'inettitudine e la frustrazione). È il significativo punto di vista di Remo Ceserani.⁴⁵ Si può analizzare il linguaggio dell'opera di Carmelo Bene, ma è principalmente il gusto della lettura e dell'ascolto che vengono proposti come infiniti, in una perenne negazione della Storia come un *datum*. Il barocco come architettura e *décor* funge da moltiplicatore interpretativo.

Bene nega il procedimento di mettere in prospettiva l'avvenimento maggiore. Non utilizza *la mise en abyme, le récit spéculaire*. Tutto è ora. Sempre. A partire da archetipi (che sono senza Storia) costruisce solo storie possibili. "Le sens véritable de la sublimation ne serait-il pas de promouvoir des significations nouvelles en mobilisant des énergies anciennes d'abord investies dans des figures archaïques?",⁴⁶ ha scritto Paul Ricoeur. Una riflessione che possiamo senza dubbio adottare per comprendere l'opera di Carmelo Bene.

Bibliografia

BARTOLUCCI, Giuseppe, Nota introduttiva a Carmelo BENE, *Opere*. Milano, Bompiani, 2002.

⁴⁵ Remo Ceserani, "Effetti fantasmagorici creati attraverso un linguaggio 'squartato'", *Il Manifesto*, 4 gennaio 1996.

⁴⁶ Paul Ricoeur, *De l'interprétation*, pp.187-188.

- BENE, Carmelo, "Lorenzaccio raccontato da Carmelo Bene", in Carmelo BENE, *Lorenzaccio*, e Maurizio GRANDE, *La grandiosità del vano*. Firenze, Nostra Signora, 1986.
- BENE, Carmelo, *Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon. Un intervento di Carmelo Bene provocato e raccolto da Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacchè*. Milano, Linea d'ombra, 1993.
- BENE, Carmelo, *Lorenzaccio, Opere*. Milano, Bompiani, 2002 (1995).
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Müller con la collaborazione di André Hirt. Paris, Flammarion, 1985 (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928).
- CELLINI, Benvenuto, *La vita*, "Introduzione" di Leonardo Borgese. Milano, Martello, 1944.
- CESERANI, Remo, "Effetti fantasmagorici creati attraverso un linguaggio 'squartato'", *Il Manifesto*, 4 gennaio 1996.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Éditions de la Différence, 1984.
- DELEUZE, Gilles, "Un manifesto di meno", *Per Carmelo Bene*. Milano, Linea d'ombra, 1995.
- DE' MEDICI, Lorenzino, *Apologia*, in Marcello VANNUCCI, *Lorenzaccio-Lorenzino de' Medici, un ribelle in famiglia*. Roma, Newton, 1984.
- DE MUSSET, Alfred, *Lorenzaccio*, presentazione e note di Anne Ubersfeld. Paris, Librairie Générale Française, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*. Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- DÜRRENMATT, Friederich, *La morte della Pizia*. Milano, Adelphi, 2007. (*Das Sterben der Phythia*, Zürich, 1985).
- LEIRIS, Michel, "Ce que m'on dit les peintures de Francis Bacon", *Au verso des images*. Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1980.
- LEOPARDI, Giacomo, *Tutte le opere*, introduzione e a cura di Walter Binni. Firenze, Sansoni, 1969.
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation*. Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- SCHMITT, Carl, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*. Bologna, Il Mulino, 1996. (*Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Düsseldorf-Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1956).
- VARCHI, Benedetto, *Storia fiorentina*. Milano, Salani, 1963.

Materiale visuale

BENE, Carmelo, *Lorenzaccio, al di là di de Musset e Benedetto Varchi*, 2003, Produzione: Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene in collaborazione con Rai International e il Comune di Roma, durata 90', Italia, colore, video, 2003.

Los tiempos compuestos del florentino medieval

Patrizia ROMANI

Universidad Autónoma del Estado de México

Una innovación de las lenguas romances respecto al latín es 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 y ESSE, seguidos por un participio pasado.

Existe un consenso general de que el punto de partida de ambos tipos de tiempos compuestos romances se encuentra en el latín.¹ El origen de la perífrasis con HABERE + participio, la más difundida en la Romania (esp. *María ha escrito una carta*, it. *Maria ha scritto una lettera*, fr. *Marie a écrit une lettre*), es una construcción resultativa² latina como EPISTULAM SCRIPTAM HABEO (‘tengo una carta escrita’), que de una expresión que indicaba el resultado de una acción pasó a significar el cumplimiento de la acción que dio origen al resultado.

Por otra parte, el antecedente latino de los tiempos compuestos con ESSE + participio (ant. esp. *es muerto, es venido*; it. *è morto, è venuto*; fr. *il est mort, il est venu*) es la perífrasi perfectiva de la morfología pasiva, formada con el auxiliar ESSE y un participio perfecto (PORTA CLAUSA EST ‘la puerta ha sido cerrada’, MORTUUS EST ‘ha muerto’). Menos clara es la evolución de este segundo tipo de tiempos

¹ Vid., entre otros, Frédéric Diez, *Grammaire des langues romanes*. vol. 3, *Syntaxe*, pp. 107-108; Wilhelm Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*. vol. 3, *Syntaxe*, p. 324; Édouard Bourciez, *Éléments de linguistique romane*, pp. 116-117; Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, pp. 119-120; Alfred Ernout y François Thomas, *Syntaxe latine*, p. 233; Heinrich Lausberg, *Lingüística románica*. vol. 2, *Morfología*, pp. 319-320; Pavao Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano*, p. 227, 231; Giampaolo Salvi, “Sulla storia sintattica della costruzione romanza *habeo + participio*”, *Revue romane*, y “Syntactic Restructuring in the Evolution of Romance Auxiliaries”, en Martin Harris y Paolo Ramat, *Historical Development of Auxiliaries*; Paolo Ramat, “HABERE +PPP: una nota”, en Paolo Ramat et al., *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*; y del mismo autor “An Example of Reanalysis: Periphrastic Forms in the Romance Languages Verb System”, *Linguistic Typology*.

² Para este concepto, vid. Vladimir P. Nedjalkov ed., *Typology of Resultative Constructions*.

compuestos. Algunos estudiosos asumen que se trata de formaciones posteriores a las perífrasis con HABERE, de difusión panromance.³ Su antecedente se situaría en el latín vulgar, en el cual habrían surgido participios perfectos de verbos intransitivos, inexistentes en el latín clásico, acompañados por ESSE, como *VENTUS EST ('ha venido', de VENIRE 'venir'), o *CASUS EST ('ha caído', de CADERE 'caer'). El modelo formal lo habrían proporcionado los verbos deponentes latinos, verbos que se caracterizaban por una morfología pasiva, aunque no por un significado pasivo (NATUS ERAM '[yo] había nacido', SECUTUS ERO 'habré seguido'). El surgimiento de la perífrasis con ESSE + participio perfecto habría respondido, entre otras cosas, a la necesidad de disponer también para los verbos intransitivos de una forma análoga a HABEO SCRIPTUM ('he escrito'), restringida a los transitivos.

Confluyen, entonces, en el mismo paradigma de los tiempos compuestos romances tanto las formas que resultan de la evolución de las construcciones latinas con HABERE, como las formas que continúan las perífrasis latinas con ESSE.

En los inicios de las variedades romances la situación estaba menos diferenciada que en la actualidad, debido a que todas ellas conocieron en una etapa temprana la alternancia de los dos auxiliares HABERE y ESSE. A pesar de que la situación de partida fue la misma, cada variedad romance evolucionó de manera distinta en lo que a la auxiliaridad se refiere, y algunas de ellas desembocaron en resultados divergentes.⁴

La investigación de la cual comunicamos en este trabajo los primeros resultados, tiene como objetivo describir la evolución de los tiempos compuestos del florentino, origen del italiano moderno

³ Vid. Gerhard Rohlf, *op. cit.*; Pavao Tekavčić, *op. cit.*; Nigel Vincent, "The development of the Auxiliaries *habere* and *esse* in Romance", en Nigel Vincent y Martin Harris eds., *Studies in the Romance Verb*.

⁴ Las actuales variedades romances se subdividen en tres grupos, según presenten la alternancia de los dos auxiliares temporales o recurran sólo a uno. El italiano moderno posee dos auxiliares: *avere* (*María ha scritto una lettera*, 'María ha escrito una carta') y *essere* (*María è arrivata* [lit. María es llegada], 'María ha llegado'; *María 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* (*María ha escrito una carta*; *María ha llegado*; *María se ha lavado*), así como el rumano y el valón. Finalmente, en el corazón de la Rumania 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 cantatə na canzóna* (lit. soy cantado una canción, 'he cantado una canción'); *so jītə* (lit. soy ido, 'he ido'); *mə so lavatə* (lit. me soy lavado, 'me he lavado') (datos de Edward F. Tuttle, "The Spread of *ESSE* as Auxiliary in Central Italo-Romance", *Medioevo Romano*).

estándar, lengua que presenta la alternancia de dos auxiliares temporales, *avere* y *essere*.

1. La metodología

El corpus del cual se extrajeron los datos lingüísticos comprende once textos medievales, cuya selección fue regida por varios criterios. Primero, debido a las fuertes diferencias que existen en la evolución de los tiempos compuestos en el área romance, se procuró la unidad dialectal de las obras, que pertenecen todas a un único sistema lingüístico, el florentino. Los textos corresponden a un periodo de cuatro siglos, desde la etapa documentada más temprana del siglo XIII hasta el XVI, es decir, atestiguan la situación lingüística anterior a la difusión del florentino en las diferentes regiones de la península italiana y a los intentos de formación de una lengua común estándar.

El segundo criterio ha sido la composición y la transmisión de las obras. En general, se prefirieron textos con una fecha de composición precisa o bastante aproximada —por ejemplo, los libros de contabilidad— y se excluyeron escritos de transmisión textual muy compleja (por ejemplo, el *Novellino*). Para reducir las diferencias entre la lengua del autor y la de sus copistas se eligieron, por lo general, textos cuya fecha de composición y la fecha de la copia manuscrita en la que se basa la edición crítica utilizada, no son demasiado distantes en el tiempo.

El tercer criterio ha sido el género textual; se trata, en su gran mayoría, de obras en prosa descriptivas, prescriptivas e históricas que no presentan particulares operaciones retóricas en los diferentes niveles de la lengua.

Finalmente, se escogieron ediciones filológicamente fiables basadas en la copia autógrafa del propio autor o, en su ausencia, en el manuscrito más antiguo.

Los textos que constituyen el corpus de la investigación son los siguientes:

CORPUS

SIGLO XIII

[TTP] Arrigo Castellani, *La prosa italiana delle origini. Testi toscani di carattere pratico*. 13 documentos (dos de finales del siglo

xii, 1211, 1236, mediados del siglo xiii, 1255-1290, 1256, 1262-1275, 1264, 1272-1278, 1273, 1274, 1274-1284)

[NTF] Arrigo Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*. 17 documentos (1274-1310, 1277-1296, 1278-1279, 1279-8120, 1281-1297, 1290-1295, 1290-1324, 1291, 1291-1292, 1291-1298, 1291-1300, 1292-1293, 1294 y 1297, 1298, 1298-1321, 1299-1312, 1285)

[TFD] Alfredo Schiaffini, *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*. 4 documentos (1284 aprox, 1280-1298, siglo XIII, 1310)

[VIN] Dante Alighieri, *Vita nuova*. Fecha de composición: aprox. entre 1292 y 1293.

SIGLO XIV

[DEC] Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Fecha de composición: 1349/1351-aprox. 1370. Jornada I (10 cuentos; pp. 3-121 de la ed. consultada)

[TPM] Giovanni Cavalcanti, *Trattato politico-morale*. Fecha de composición: 1381-aprox. 1451.

SIGLO XV

[LFA] Alberti, Leon Battista, *I libri della famiglia*. Fecha de composición: 1433-1434. Libro primero (pp. 3-81 de la ed. consultada)

[LET] Lorenzo de' Medici, *Lettere*. Fecha de composición: 1461-1479.

SIGLO XVI

[RIC] Francesco Guicciardini, *Ricordi*. Fecha de composición: aprox. 1523. (pp. 101-246 de la ed. consultada)

[VCC] Niccolò Machiavelli, *La vita di Castruccio Castracani*. Fecha de composición: 1532.

[VIT] Benvenuto, Cellini, *Vita*. Fecha de composición: 1558-1567. (pp. 79-189 de la ed. consultada)

Una vez definido el corpus se procedió a la recopilación de los datos lingüísticos, identificando en los textos todas y cada una de las ocurrencias de los tiempos compuestos con *avere* y con *essere*. La identificación de las formas se basó fundamentalmente en su valor de anterioridad, por lo que se tomaron en cuenta aspectos como el significado oracional y las relaciones temporales entre las cláusulas,

sin excluir criterios formales como la ausencia de concordancia del participio transitivo y la intransitividad del predicado construido con *avere*. Los datos ambiguos, para los cuales no fue posible decidir si se trataba de formas de tiempos compuestos u otros tipos de construcciones participiales, fueron tratados aparte. Los tiempos compuestos fueron analizados tanto desde el punto de vista de sus características formales (por ejemplo, el orden relativo del auxiliar y el participio; la adyacencia entre los dos componentes de la perífrasis verbal; la sintaxis concordante o no del participio transitivo con el objeto directo) así como de sus características semánticas (la *Aktionsart*). La base del análisis estuvo conformada por un total de 4,698 fichas, ya sea con *essere* + participio o con *avere* + participio.

2. Primeros resultados

2.1. La ambigüedad

Desde los textos más antiguos del corpus los tiempos compuestos del florentino aparecen como una categoría verbal ya afirmada. Dos verbos, *avere* y *essere*, alternan como auxiliares en su formación, al mismo tiempo que presentan otros usos como unidades léxicas en la lengua medieval. A consecuencia de esto las construcciones *avere* + participio y *essere* + participio son polivalentes. La primera realiza dos categorías: la resultativa transitiva o de dos argumentos, que continúa la construcción latina del tipo EPISTULAM SCRIPTAM HABEO ('tengo una carta escrita'), por ejemplo:

- (1) *avenne una charta fatta p[er] mano di s[er] *** (TTP: 434)*
'tenemos una escritura hecha por mano de micer ***'
- (2) *ch'ella abia l'unghie tondate (TFD: 186)*
'que ella tenga las uñas cortadas'
- (3) *E I camarlinghi debbiano avere apparecchiate le candele (TFD: 37)*
'y los camarlangos deben tener preparadas las velas'

y también realiza la categoría de los tiempos compuestos transitivos, que surgió del reanálisis semántico y sintáctico de aquella; por ejemplo:

- (4) *Buonessegna Falkoni ci à dato lib. xl*
'Buonessegna Falkoni nos **ha dado** libr[as] 40 (TTP: 23)
- (5) *Èe avuto da noi lib. iij (TTP: 381)*
'**Ha obtenido** de nosotros libras tres'
- (6) *E poi che alquanto ebbero parlato tra loro (VN: 71)*
'y después de que mucho **hubieron hablado** entre ellos'

Ahora bien, el participio de una construcción resultativa transitiva concuerda necesariamente con el SN acusativo, constituyente obligatorio de esta construcción. Sin embargo, en los primeros siglos del corpus también el participio de los tiempos compuestos transitivos con *avere* muestra a menudo una sintaxis concordante con el objeto directo, como se muestra a continuación:

- (7) *i quali danari ci aveva dati per nostre ispese (NTF: 334)*
'los cuales denarios nos **había dado** para nuestros gastos'
- (8) *una ispada ch'io li aveva prestata (NTF: 370)*
'una espada que yo le **había prestado**
- (9) *Questi danari m'anno prestati un ano per neente (NTF: 551)*
'estos denarios me **han prestado** por un año por nada'

La sintaxis concordante del participio, residuo formal de la construcción resultativa de la que derivan los tiempos compuestos, sobrevive en el periodo medieval ligada al esquema transitivo, que predomina en los cuatro siglos del corpus con una frecuencia promedio del 86.45% de los tiempos compuestos con *avere*; al contrario, las construcciones intransitivas con *avere* representan en el mismo periodo sólo un promedio del 11.39% de los datos, aunque se aprecia un ligero aumento a través de los siglos considerados.

Cuadro 1

	Construcciones transitivas con <i>avere</i>		Construcciones intransitivas con <i>avere</i>	
siglo XIII	1589/1661	95.66%	69/1661	4.15%
siglo XIV	388/456	85.09%	51/456	11.18%
siglo XV	141/179	78.77%	35/179	19.55%
siglo XVI	460/533	86.30%	57/533	10.69%
TOTAL	2578/2829	91.13%	212/2829	7.49%

Esto tiene como consecuencia que la construcción *avere* + SN acusativo + participio concordado tenga un cierto grado de ambigüedad

al admitir tanto la lectura resultativa como la de un tiempo compuesto transitivo.

Por lo que se refiere a la construcción *essere* + participio, esta puede realizar una resultativa intransitiva o de un solo argumento, como en los siguientes ejemplos:

- (10) *in Puglia, era una statua di marmo, la quale intorno al capo avea un cierchio di rame, nel quale era scritto: 'In calendi maggio, levante il sole in Tauro, il capo d'oro' (TFD:83-84)*
'en Pulla, había una estatua de mármol, la cual alrededor [de] la cabeza tenía un aro de cobre, en el cual **estaba escrito**: 'En calendas mayo, saliente el sol en Tauro, la cabeza de oro'
- (11) *ma non la rifece in quello luogo medesimo dove era posta prima (TFD: 91)*
'pero no la volvió a hacer en aquel mismo lugar donde **estaba colocada** antes'
- (12) *Nell'autono dee l'uomo esere vestito ala maniera dela primavera (TFD: 195)*
'en el otoño debe el hombre **estar vestido** como en la primavera'

Además, constituye la forma analítica de la pasiva que, en el área romance, sustituye la pasiva sintética del latín (LIBER LEGITUR 'el libro es leído'):

- (13) *Nel MCCLXXX, adi xxij intrante aghosto, fue ordinato, per li capitani ch'erano allora e per li consiglieri. (TFD :55)*
'en 1280, día 22 entrante agosto, **fue ordenado**, por los capitanes que estaban entonces y por los consejeros'
- (14) *e questo modo si faccia quando ee il morto recato nela chiesa (TFD: 38)*
'y de este modo se haga cuando **es** el muerto **llevado** a la iglesia'
- (15) *a la qual parte io fui condotto per amica persona (VN: 56)*
'al cual lugar yo **fui conducido** por una persona amiga'

Finalmente, la construcción *essere* + participio puede realizar los tiempos compuestos de predicados intransitivos, como se muestra a continuación:

- (16) *La qual guerra era bastata xvij anni (TFD: 104)*
'la cual guerra **era durada** [había durado] 17 años'

- (17) *e non n'è rimaso a Neri neuno de' libri* (NTF: 590)
 'y no **es quedado** [le ha quedado] a Neri ninguno de los libros'
 (18) *per cagione k'elli s'erano racomandati al popolo di Firenze*
 (TFD: 140)
 'por la razón de que ellos **habían pedido** la protección del pueblo de Florencia'

Entonces, en el caso de la construcción *essere* + participio la ambigüedad es todavía más acentuada que en el caso de *avere* + participio, debido a que la misma expresión realiza una resultativa, una pasiva o un tiempo compuesto.

No existen en la lengua medieval elementos formales que permitan diferenciar las distintas categorías realizadas por *avere* + SN acusativo + participio concordado o por *essere* + participio; sólo el contexto puede desambiguar la construcción y precisar su significado. Cuando el contexto no proporciona los elementos suficientes para decidir de cuál de las categorías que comparten la misma forma se trata, la ambigüedad queda sin resolverse. Esto es lo que sucede en ejemplos como los siguientes:

- (19) *Avella ralloghata a lloro medessimi per l'atro anno de l'ottantacinque*. (NTF: 385)
 'her **ostenemos-la rentada** a ellos mismos para el próximo año de (el) ochenta y cinco'
 (20) *Quest'è morto: non ne chredo avere mai d. veruno*. (NTF: 368)
 'éste **estáha muerto**: no de él creo recibir nunca d[inero] alguno'

En (19) la ambigüedad se debe a la concordancia del participio con el objeto directo pronominal (*la* 'la', cuyo antecedente es *la chasa* 'la casa'); el contexto no proporciona la información suficiente para desambiguar, por lo que el significado resultativo, que se refiere al estado resultante de la realización del evento, y el valor de anterioridad característico de un tiempos compuesto, son ambos posibles.

En (20) no es posible determinar si se hace referencia al evento cumplido de morir o al estado que le siguió. En el plano lógico, el significado resultativo implica el cumplimiento de un evento, así que si alguien está muerto, entonces ha muerto; en este caso, además, como el estado resultante del morir es irreversible, también se puede afirmar que si alguien ha muerto, entonces está muerto. A pesar de ser sutil la diferencia: entre una resultativa, que expresa el estado resultante del morir, y una forma de tiempos compuesto, que se refiere a la anterioridad del

evento de morir y también implica el estado que resulta de él, se trata de dos categorías distintas que, en este ejemplo, no es posible distinguir.

2.2. La gramaticalización de los tiempos compuestos

Los dos tipos de perífrasis que confluyen en el paradigma de los tiempos compuestos del florentino medieval presentan ya desde los textos más tempranos del corpus señales inequívocas de una avanzada gramaticalización.⁵ Consideremos las más relevantes.

2.2.1. El paradigma de los tiempos compuestos

Un indicio de gramaticalización es el hecho de que el auxiliar y el participio juntos integran un paradigma completo; todas las formas de los tiempos compuestos están documentadas desde los textos más tempranos en florentino, incluyendo ejemplos de gerundio compuesto, inexistente en el latín, por ejemplo:

- (21) *avendo già dette le parole che Amore m'avea imposte a dire*
 (VN: 52)
 'habiendo ya dicho las palabras que Amor me había impuesto decir'
 (22) *Papa Pasquale, avendo facto pace col decto Arrigo, e lui incoronò* (TFD: 94)
 'el papa Pascual, **habiendo hecho** las paces con el mencionado Arrigo, a él coronó'
 (23) *esendo morta una donna a casa di Frescobaldi* (TFD: 147)
 'habiendo muerto una mujer en la casa de Frescobaldi'
 (24) *essendo insieme cavalcati sopra el terreno di Pistoia* (TFD: 101)
 'habiendo juntos **cabalgado** en la tierra de Pistoia'

El paradigma está disponible para todo tipo de verbos, transitivos o intransitivos, y muy pronto, ya desde el siglo XIII, la perífrasis se extiende también a los predicados pasivos, como se aprecia en los datos a continuación:

- (25) *il qual era stato soppellito in Lonbardia nella città di Bologna* (TFD: 123)
 'el cual **era** [había] **sido sepultado** en Lombardía, en la ciudad de Bolonia'

⁵ Vid. Antoine Meillet, "L'évolution des formes grammaticales", *Linguistique historique générale*.

- (26) *i quali erano stati electi dal popolo contro la volontà del suo precessore (TFD: 100)*
 'los cuales **eran sidos elegidos** [habían sido elegidos] por el pueblo contra la voluntad de su predecesor
- (27) *e quivi fortemente si lamentò della vergongnia che lli era stato fatto per messer Bondelmonte (TFD: 118)*
 'y allí mucho se quejó de la afrenta que **le era sido hecho** [había sido hecha] por micer Bondelmonte'

2.2.2. La sintaxis del participio

Los dos elementos de un tiempo compuesto, el auxiliar y el participio, son parte de una estructura sintáctica en la que el participio cumple con una función verbal, por lo que está relacionado con el verbo auxiliar y no con el objeto directo, si éste aparece. La existencia de esta estructura es revelada claramente por dos fenómenos documentados desde los textos más antiguos del corpus. Uno es la ocurrencia de un participio construido con *avere* que no concuerda con un objeto directo nominal, como se muestra en los datos a continuación:

- (28) *Avemo alloghato la bottegha a nNeri | chalzolaio per unn anno (NTF: 389)*
 '**hemos rentado** la tienda a Neri zapatero por un año'
- (29) *Avemo avuto questi danari (NTF: 426)*
 '**hemos recibido** estos denarios'
- (30) *Acci paghato interamente (NTF: 337)*
 '**ha nos pagado** [nos ha pagado] totalmente'

La sintaxis no concordante es un indicio claro de que el participio no establece una relación de predicación con el SN acusativo, como sucede en una construcción resultativa.

Los datos muestran que el participio no concordado predomina ampliamente ya desde el siglo XIII, cuando alcanza una frecuencia del 76.78% de las formas; esto significa que el reanálisis de la construcción resultativa latina, con la consiguiente pérdida del participio variable, es un fenómeno muy antiguo en el florentino, seguramente iniciado en época preliteraria.

En la pérdida de la concordancia con el objeto directo nominal tienen que haber influido varios factores, por ejemplo, la concordancia por *default* que el participio establece con un objeto directo oracional, como muestran estos datos:

- (31) *à(n)noci inpromesso di dare la parola dele do(n)ne loro (TTP: 251)*
 '**han nos prometido** [nos han prometido] dar la palabra de sus mujeres'
- (32) *anno ordinato che neuno panno | inghilese non torni per niuno di loro in Firenze (NTF: 594)*
 '**han ordenado** que ninguna tela inglesa regrese por medio de ninguno de ellos en Florencia'
- (33) *e ancora avemo mandato che Igli siano prestati altre ciento li di ste. Ilse nn'abisongniasse (NTF: 594)*
 'y también **hemos ordenado** que se le presten otras cien libras si tuviera necesidad'

Por otra parte, en la pérdida del participio concordado pudo haber influido también la alta frecuencia de la terminación participial en *-o* con objetos directos masculinos singulares. Los valores de esta concordancia ambigua del participio transitivo durante los siglos medievales se muestra en el Cuadro 2 a continuación:

Cuadro 2

	Concordancia participial ambigua	
siglo XIII	210/1589	13.22%
siglo XIV	160/388	41.24%
siglo XV	55/141	39.01%
siglo XVI	195/460	42.39%
TOTAL	620/2578	24.05%

La frecuencia de la terminación no marcada, que se presenta con un valor promedio de 33.96 puntos porcentuales en los cuatro siglos del corpus, tuvo que obscurecer ulteriormente la relación entre el participio y el SN acusativo, ya afectada por el reanálisis de la construcción originaria.

La tendencia a la desaparición de la sintaxis concordante que se observa en el florentino, caracteriza, en mayor o menor medida, a un gran número de variedades romances, algunas de las cuales han perdido completamente en el transcurso de su evolución (por ejemplo, el español, el rumano, el suprasilvano), y otras la conservan actualmente sólo en algunas condiciones sintácticas (por ejemplo, el francés, el engadino, el italiano estándar y varios dialectos centro-meridionales de Italia). La consistencia y la difusión del fe-

nómeno refuerza la hipótesis de que la fuerte tendencia a la pérdida del participio variable se explica, en primera instancia, como la consecuencia morfológica del reanálisis de la construcción resultativa latina que dio origen a la nueva estructura sintáctica de los tiempos compuestos romances.

Sin embargo, es importante señalar que, en clara discordancia con la tendencia apenas mencionada, los datos extraídos de los textos medievales en florentino muestran un aumento, aunque leve, de la concordancia participial. Considerando los puntos extremos del período examinado, se pasa de una frecuencia del 13.97% de participios concordados con el objeto directo en el siglo XIII, al 23.47% en el siglo XVI, al mismo tiempo que el participio no concordado desciende del 76.78% en el siglo XIII al 46.30% en el XVI.

Cuadro 3

Participio concordado vs. participio no concordado

	Participio concordado		Participio no concordado	
siglo XIII	222/1589	13.97%	1220/1589	76.78%
siglo XIV	140/388	36.08%	152/388	39.17%
siglo XV	33/141	23.40%	90/141	63.82%
siglo XVI	108/460	23.47%	213/460	46.30%
TOTAL	503/2578	19.51%	1675/2578	64.97%

El aumento de la concordancia participial en la evolución del florentino precisa un análisis más articulado; por ahora es posible suponer que el participio variable gane terreno en presencia de pronombres clíticos acusativos, ya que son éstos los que en la lengua italiana moderna desencadenan la concordancia participial (*L'ho vista* [lit. la he vista], 'La he visto'). El aumento de la sintaxis concordante parecería significar que esta, un residuo morfológico de la función adjetival que el participio tenía en la estructura sintáctica de la resultativa, origen de los tiempos compuestos transitivos, en lugar de ser eliminada totalmente, como sucede en otras variedades romances, es refuncionalizada por el sistema lingüístico del florentino.

2.2.3. La difusión de *avere* y *essere* entre los verbos intransitivos

La difusión de *avere* entre los verbos intransitivos constituye una muestra más de gramaticalización de los tiempos compuestos; de hecho esta difusión es posible solamente porque el participio ha perdido la función predicativa, por lo que puede prescindir del SN

acusativo y realizar él solo el complemento del verbo auxiliar. Obsérvese los siguientes datos:

- (34) *E quand'elli avrae assai dormito, si 'l dee la nodricie bangniare* (TFD: 187)
 'y cuando él **habrá** mucho **dormido**, así [o] debe la nodriza **bañar**'
- (35) *onde co' llui insieme avrete ragionato sopra i nostri fatti di Sscozia* (NTF: 598)
 'por lo que con él **habréis hablado** de nuestros asuntos de Escocia'
- (36) *chosie chom'elgli avea fatto* (TTP: 445)
 'así como él **había hecho**'

Se aprecia en los siglos medievales un aumento ligero pero significativo de los tiempos compuestos intransitivos con *avere*, en particular en el siglo XIV, cuando su frecuencia sube 7.03 puntos porcentuales, del 4.15% del siglo XIII al 11.18% del siglo posterior (Vid. Cuadro 1).

No obstante, hay que tener presente que la difusión de *avere* entre los predicados intransitivos no es universal, ya que un avance parecido lo muestra también el auxiliar *essere* que se difunde entre varios verbos intransitivos, pasando de una frecuencia del 7.82% en el siglo XIII a una de 34.12% en el siglo XVI, es decir, avanzando 26.94 puntos porcentuales.

Cuadro 4

Frecuencia de los tiempos compuestos

	<i>Avere + Participio</i>		<i>Essere + Participio</i>	
siglo XIII	1661/1802	92.17%	141/1802	7.82%
siglo XIV	456/699	65.24%	243/699	34.76%
siglo XV	179/268	66.80%	89/268	33.21%
siglo XVI	533/809	65.88%	276/809	34.12%
TOTAL	2829/3578	79.07%	749/3578	20.93%

La distribución de los dos auxiliares en la lengua antigua es la siguiente: *essere* es el auxiliar temporal elegido por los verbos inacusativos⁶ (37), y además por los de ascenso (38) y los pronominales (39 y 40), como se muestra a continuación:

⁶ Con base en la Hipótesis Inacusativa, lanzada por David M. Perlmutter ("Impersonal Passives and the Unaccusative Hypothesis", en *Proceedings of the Fourth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*) en el marco de la Gramática

- (37) *Quand'elli è giunto là dove disira* (VN: 162)
'cuando él es **llegado** [ha llegado] allá donde desea'
- (38) *così come se io fosse stato presente a questa donna* (VN: 106)
'así como si yo **fuese sido** [hubiese estado] en presencia de esta mujer'
- (39) *s'era svegliato nel destrutto core* (VN: 141)
'se **era despertado** [había despertado] en el desecho corazón'
- (40) *E ben si sarebbe auta la terra, se non fosse che si partiro dall'asedio* (TFD: 135)
'y bien se **sería obtenida** [habría obtenido] la tierra, si no hubiese sido que se fueron del sitio'

Esto significa que *essere* logra no solamente conservar los ámbitos que le eran etimológicamente propios, es decir, los verbos inacusativos derivados, por lo general, de los antiguos deponentes latinos, sino también difundirse a nuevos predicados, como los pasivos (*Memoria di certe carte che per me Guido* | *sono state fatte altrui* (NTF: 807) 'Memoria de unas escrituras que por mí Guido son sidas hechas [han sido hechas] a otra persona') y los pronominales (ejemplos 39-40).

Al contrario, el auxiliar *avere* interviene en la formación de los tiempos compuestos de los verbos transitivos y de los intransitivos inergativos.

En otras palabras, *essere* es el auxiliar de verbos con una red argumental y temática caracterizada por la ausencia de un sujeto profundo, mientras que *avere* es el auxiliar de predicados que poseen un sujeto profundo.

2.2.4. El orden del auxiliar y el participio

La consolidación de los tiempos compuestos en el periodo medieval conlleva también una menor libertad de alterar el orden relativo y la adyacencia del auxiliar y el participio. En el paso del latín a las

Relacional, y luego desarrollada en el modelo generativista de Rección y Ligamiento por varios autores, entre los cuales Luigi Burzio (*Italian Syntax. A Government-Binding Approach*), 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, la cliticación con el partitivo *ne* ('de él/ella/ellos/ellas') en francés y en italiano, la construcción resultativa en inglés. También la elección del auxiliar temporal se considera relacionada con la pertenencia del verbo intransitivo a la 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').

lenguas romances, hay que destacar un cambio importante que afectó el orden básico de los constituyentes: el orden SOV de la lengua latina⁷ es abandonado por las variedades románicas, que adoptan el orden SVO, donde el determinado precede al determinante.⁸

En los textos examinados se presentan ejemplos con distintos ordenamientos de los constituyentes de la perífrasis verbal, como se ejemplifica a continuación:

- (41) *i quali d. gl'ò dati per suo salario* (NTF: 512)
'los cuales d[enarios] le **he dados** [he dado] por su salario'
- (42) *e già detto avea "O Beatrice"* (VN: 98)
'y ya **dicho había** "Oh Beatriz"'
- (43) *qua(n)do Baldovino iera morto* (TTP: 437)
'cuando Baldovino **era muerto** [había muerto]'
- (44) *quelli de la casa onde uscito fosse lo corpo* (NTF: 671)
'aquellos de la casa de donde **salido fuese** [hubiese salido] el cuerpo'

Ahora bien, los datos muestran que en el florentino medieval dominaba ya ampliamente el orden según el cual el complemento sigue al verbo que lo rige; en el caso de los tiempos compuestos, ya desde los textos más tempranos del siglo XIII el auxiliar antecede al participio en el 98.01% de los tiempos compuestos con *avere* y en el 92.20% de las formas con *essere*.

Cuadro 5

Orden del auxiliar y el participio

	Avere + Participio		Essere + Participio	
siglo XIII	1628/1661	98.01%	130/141	92.20%
siglo XIV	397/456	87.06%	203/243	83.54
siglo XV	153/179	85.47%	86/89	96.63%
siglo XVI	497/533	93.25%	265/276	96.01%
TOTAL	2675/2829	94.56%	684/749	91.32%

⁷ Vid. los ya citados Paolo Ramat, "HABERE +PPP: una nota", y Giampaolo Salvi, "Sulla storia sintattica della costruzione romanza *habeo + participio*", entre otros.

⁸ Vid. Paolo Ramat, "Un caso concreto di cambiamento linguistico e gli insegnamenti che ne derivano per la teoria generale", en Luciano Agostiniani, Patrizia Bellucci Maffei, Matilde Paoli (eds.), *Linguistica storica e cambiamento linguistico. Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi*; Paolo Ramat, "An Example of Reanalysis: Periphrastic Forms in the Romance Languages Verb System", *op. cit.*; entre otros.

2.2.5. La adyacencia del auxiliar y el participio

Por lo que se refiere a la adyacencia del auxiliar y el participio, en los ejemplos extraídos del corpus los componentes de las perífrasis verbales pueden presentarse contiguos o separados por uno o varios constituyentes, como se muestra a continuación:

- (45) *e quando e' m'averanno dato tutte queste chose* (NTF: 583)
'y cuando ellos me **habrán dado** todas estas cosas'
- (46) *Alla richonperata* (NTF: 405)
'**Hala vuelta** [la ha vuelto] a comprar'
- (47) *no' ll'ae anchora data, la parola* (NTF: 385)
'no la **ha** todavía **dada** [todavía no la ha dado], la palabra'
- (48) *come mandato gli avemo* (NTF: 603)
'como **ordenado** le **hemos**'
- (49) *il quale era stato filgluolo di Iohanni prete* (TFD: 113)
'el cual **era sido** [había sido] hijo de Juan sacerdote'
- (50) *certe donne, le quali adunate s'erano diletlandosi l'una ne la compagnia de l'altra* (VN: 68)
'unas mujeres, que **reunidas** se **eran** [se habían reunido] disfrutando la una de la compañía de la otra'
- (51) *onde se avenisse che di costà non fosse ancora partito* (NTF: 603)
'por lo que si aconteciera que de allá no **fuese** todavía **partido** [hubiese partido]'
- (52) *sarebbe innanzi lei piangendo morta* (VIN: 93)
'**sería** ante ella llorando **muerta** [hubiera muerto]'
- (53) *Ita n'è Beatrice in l'alto cielo* (VIN: 128)
'**ida** de ahí **es** [se ha ido] Beatriz al alto cielo'

Los resultados que arrojan los datos son los siguientes:

Cuadro 6
Adyacencia del auxiliar y el participio

	Avere + Participio		Essere + Participio	
siglo XIII	713/1661	42.93%	117/141	82.98%
siglo XIV	306/456	67.10%	172/243	70.78%
siglo XV	110/179	61.45%	70/89	78.65%
siglo XVI	426/533	79.92%	234/276	84.78%
TOTAL	1555/2829	54.96%	593/749	79.17%

La adyacencia de los dos componentes de la perífrasis verbal resulta más consolidada en el caso de los tiempos compuestos con

essere, debido a que caracteriza ya en el siglo XIII al 82.98% de las ocurrencias, y no manifiesta un cambio significativo a lo largo de los cuatro siglos examinados (su frecuencia en el XVI es de 84.78%). Al contrario, tratándose de los tiempos compuestos con *avere*, la contigüidad de los dos elementos de la perífrasis caracteriza al 42.93% de las formas en el siglo XIII y al 79.92% en el XVI, con un aumento significativo de 37 puntos porcentuales. Es probable que el cambio ocurrido en las perífrasis con *avere* tenga que ver con el reajuste de la posición del objeto directo nominal a lo largo del periodo medieval.

Así las cosas, los dos tipos de tiempos compuestos están sujetos a fuertes restricciones en lo que se refiere al orden relativo del auxiliar y el participio, así como a su adyacencia. Al final del periodo analizado, en más del 90% de los tiempos compuestos, ya sea con *avere* o con *essere*, el auxiliar antecede al participio, y aproximadamente en el 80% su contigüidad no se encuentra interrumpida por otros constituyentes de la oración.

Conclusiones

Con base en los datos extraídos del corpus, los auxiliares *avere* y *essere* del florentino medieval muestran la falta de autonomía característica de los elementos gramaticalizados: carecen de valor léxico y sólo junto con el complemento participial, respecto al cual ocupan, por lo general, una posición fija y adyacente, pueden fungir como predicados. Las perífrasis así formadas realizan una categoría, la de los tiempos compuestos, de la cual participan todos los verbos de la lengua para la expresión de la anterioridad.

A pesar de la avanzada gramaticalización del auxiliar, en el periodo medieval éste no se transforma en un afijo, y mantiene cierta independencia respecto al participio. Hablan a favor de la relativa independencia de los dos componentes de la perífrasis verbal la presencia de la concordancia participial, la alternancia de dos auxiliares temporales, la libertad de anteponer el participio y de separarlo del auxiliar por medio de otros constituyentes, opciones que se conservan, aunque de manera residual, en todo el periodo examinado. Esta relativa independencia sigue encontrándose, en mayor o menor grado, en los siglos posteriores, inclusive en la lengua moderna.

Por lo que se refiere a la distribución de los dos auxiliares temporales en el florentino de la Edad Media, debido a que *essere* se construye con verbos que carecen de un sujeto profundo, mientras

que *avere* aparece con verbos que lo poseen, la alternancia de los dos vehicula de manera bastante sistemática distinciones de voz entre los predicados, así como lo hace también en el italiano moderno: *avere* constituye la marca de la voz 'activa', y *essere* de la voz 'no activa'.⁹ Ya desde los primeros siglos de la lengua la oposición diatética más antigua entre los dos verbos es conservada, como lo muestra el hecho de que *essere* se difunde entre varios predicados, incluyendo los tiempos compuestos de formación más reciente como los pasivos.

Respecto a la alternancia de los dos auxiliares temporales, las variedades romances han evolucionado de manera distinta y, en ocasiones, divergente. Algunas lenguas, entre las cuales el español, la han eliminado homologando las formas verbales compuestas, que podían presentar residuos de distinciones diatéticas, con las simples, que no poseían ninguna marca de voz. Otras lenguas, entre las cuales el florentino medieval, el italiano estándar o el francés, han emprendido un camino evolutivo divergente, refuncionalizando los residuos diatéticos heredados del latín, de modo que en el transcurso de su evolución han llegado a asignar un valor funcional a la alternancia de *ESSE* y *HABERE* para marcar sistemáticamente las distinciones de voz entre los predicados. Al hacer esto, se ha generado en estas lenguas una escisión sintáctica de diátesis, según la cual las formas verbales simples no marcan la voz, pero las formas compuestas deben hacerlo.

Durante el periodo medieval, entonces, se perfilan claras las tendencias que han desembocado en el estado actual de la lengua italiana, donde existe la alternancia de dos auxiliares temporales con un distinto valor diatético: el participio es invariable con los objetos directos léxicos, y la perífrasis de los tiempos compuestos se caracteriza fundamentalmente por el orden auxiliar + participio y la adyacencia de los dos componentes verbales.

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista, *Opere volgari*, vol. I, *I libri della famiglia, Cena familiaris, Villa*, ed. crítica de Cecil Grayson. Bari, Laterza, 1960.
- ALIGHIERI, Dante, *Vita nuova*, ed. crítica de Michele Barbi. Firenze, Bemporad, 1932.

⁹ Vid. Patrizia Romani, "La alternancia de los auxiliares 'essere' y 'avere' en el italiano", en Mariapia Lamberti, Franca Bizzoni eds., *Italo Calvino y la cultura de Italia*.

- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. crítica de Vittore Branca. Firenze, Le Monnier, 1960.
- BOURCIEZ, Édouard, *Éléments de linguistique romane*. Paris, Klincksieck, 1946.
- BURZIO, Luigi, *Italian Syntax. A Government-Binding Approach*. Dordrecht, Reidel, 1986.
- CASTELLANI, Arrigo, *La prosa italiana delle origini. Testi toscani di carattere pratico*. Bologna, Patron, 1982.
- CASTELLANI, Arrigo, *Nuovi testi fiorentini del Duecento*. Firenze, Sansoni, 1952.
- CELLINI, Benvenuto, *Vita*, ed. crítica de Ettore Camesasca. Milano, Rizzoli, 2004.
- DIEZ, Frédéric, *Grammaire des langues romanes*. vol. 3, *Syntaxe*. Paris, Librairie A. Franck, 1874-1876.
- ERNOU, Alfred, François THOMAS, *Syntaxe latine*. Paris, Klincksieck, 1959.
- GENDLER, Marcella T., *The "Trattato politico-morale" of Giovanni Cavalcanti. A critical edition and interpretation*. Genève, Librairie Droz, 1973.
- GUICCIARDINI, Francesco, *Ricordi*. Milano, Rizzoli, 2000.
- HARRIS, Martin, Paolo RAMAT eds., *Historical Development of Auxiliaries*. Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.
- LAUSBERG, Heinrich, *Linguística románica*, vol. 2, *Morfología*. Madrid, Gredos, 1988 [1962].
- MACHIAVELLI, Niccolò, *La vita di Castruccio Castracani*, ed. crítica de Riekke Brakkee. Napoli, Liguori, 1986.
- MEDICI, Lorenzo de', *Lettere*, ed. crítica de Riccardo Fubini y Nicolai Rubinstein. Firenze, Giunti-Barbera, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1977.
- MEILLET, Antoine, "L'évolution des formes grammaticales", *Linguistique historique générale*. Paris, Librairie Honoré Champion, 1958 [1912], pp. 130-148.
- MEYER-LÜBKE, Wilhelm, *Grammaire des langues romanes*, vol. 3, *Syntaxe*. Genève, Slatkine, 1974 [1899].
- NEDJALKOV, Vladimir P. ed., *Typology of Resultative Constructions*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1988.
- PERLMUTTER, David M., "Impersonal Passives and the Unaccusative Hypothesis", *Proceedings of the Fourth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. Berkeley, University of California, 1978, pp. 157-189.

- RAMAT, PAOLO, "HABERE + PPP: una nota", en Paolo RAMAT *et al.*, *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*. Pisa, Pacini, 1983, pp. 1453-1462.
- RAMAT, PAOLO, "Un caso concreto di cambiamento linguistico e gli insegnamenti che ne derivano per la teoria generale", en Luciano AGOSTINIANI, Patrizia BELLUCCI MAFFEI, Matilde PAOLI eds., *Linguistica storica e cambiamento linguistico. Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi*. Roma, Bulzoni, 1985, pp. 11-26.
- RAMAT, PAOLO, "An Example of Reanalysis: Periphrastic Forms in the Romance Languages Verb System", *Linguistic Typology*. Berlin/New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, pp. 141-164.
- ROHLFS, GERHARD, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*. Torino, Einaudi, 1969 [1949].
- ROMANI, PATRIZIA, "La alternancia de los auxiliares 'essere' y 'avere' en el italiano", en Mariapia LAMBERTI, Franca BIZZONI eds., *Italo Calvino y la cultura de Italia*. México, UNAM, 2007, pp. 311-330.
- SALVI, GIAMPAOLO, "Sulla storia sintattica della costruzione romanza *habeo + participio*", *Revue romane*, XVII, 1, pp. 118-133, 1982.
- SALVI, GIAMPAOLO, "Syntactic Restructuring in the Evolution of Romance Auxiliaries", en Martin HARRIS, PAOLO RAMAT eds., *Historical Development of Auxiliaries*. Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, pp. 225-236.
- SCHIAFFINI, ALFREDO, *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*. Firenze, Sansoni, 1926.
- TUTTLE, EDWARD F., "The Spread of ESSE as Auxiliary in Central Italo-Romance", *Medioevo Romanzo*, 11, 1986, pp. 229-287.
- TEKAVČIČ, PAVAO, *Grammatica storica dell'italiano*. Bologna, Il Mulino, 1972.
- VINCENT, NIGEL, "The development of the Auxiliaries *habere* and *esse* in Romance", en Nigel VINCENT, Martin HARRIS eds., *Studies in the Romance Verb*. London, Croom Helm, 1982.

L'acquisizione incidentale della cultura italiana nelle classi di L2/LS

Daniela ZORZI
Università di Bologna

L'insegnamento della cultura nelle classi di lingua due, in Italia e all'estero, è da anni oggetto di lunghi e articolati dibattiti.¹ I due punti nodali, di non piccola portata, riguardano da un lato quale concezione di 'cultura' è rilevante nell'apprendimento della lingua, e –di conseguenza– quali sono i contenuti da affrontare nella classe; dall'altro come rendere 'pedagogico' l'inscindibile legame fra l'aspetto formale della lingua e la cultura che la lingua allo stesso tempo esprime e costruisce.

Limitandoci a qualche osservazione sull'insegnamento dell'Italiano come lingua seconda o straniera, si può notare come l'estrema varietà di contenuti offerti nei materiali di più recente pubblicazione rifletta una concezione di cultura molto ampia, ben riflessa nella 'storica' definizione di Tylor:

La cultura, o civiltà, intesa nel suo ampio senso etnografico, è quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo come membro di una società.²

Come è tradotta in chiave pedagogica questa concezione? A grandi linee si possono identificare due prospettive: la prima è focalizzata sulla trasmissione di informazioni fattuali sulla cultura italiana, intesa come 'prodotto'; la seconda sul confronto critico fra la propria cultura e quella italiana, finalizzata a sviluppare consapevo-

¹ Si veda ad esempio l'articolo di fondo di Michael Byram e Anwei Feng, "Culture and Language Learning: Teaching, Research and Scholarship", *Language Teaching*, 37, in cui vengono presentate e discusse le più recenti prospettive di ricerca sull'argomento. Una discussione mirata all'Italiano lingua seconda si ha nell'articolo di Maria Lo Duca "Elementi culturali (e interculturali) nell'insegnamento dell'Italiano lingua seconda", *Lingua Nostra e Oltre*, 1, nuova rivista in rete, reperibile al sito http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/

² Vid. Edward B Tylor, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*; testo tradotto in Paolo Rossi, a cura di, *Il concetto di cultura*, p. 8.

lezza e sensibilità verso i valori e le tradizioni delle comunità di cui si sta studiando la lingua: cultura, allora, intesa come un 'processo' attraverso il quale si condividono conoscenze e atteggiamenti. Nella prima prospettiva le informazioni riguardano sia la cultura cosiddetta alta (le arti figurative, la letteratura, la musica –in particolare il melodramma– o il cinema di qualità), sia la cultura istituzionale, cioè aspetti organizzativi della vita collettiva italiana (dagli organi dello Stato, alla struttura del sistema giudiziario, scolastico, sanitario ecc.), sia, ancora, la cultura quotidiana, intesa come abitudini quotidiane o stili di vita, (dalla cucina alla moda, dall'uso delle tecnologie alle tradizioni locali e folcloriche, ecc.). È una prospettiva didattica prevalentemente trasmissiva, in cui il ruolo dei materiali è quello di fornire informazioni e quello dell'insegnante –nei casi migliori– è duplice: da un lato chiarire e contestualizzare le informazioni presenti nei materiali, dall'altro favorire il processo di ricerca autonoma per espansioni o approfondimenti su temi concordati o scelti dallo studente. Nella seconda prospettiva i 'fatti' culturali hanno minor peso, a favore dei comportamenti discorsivi acquisiti dai membri di una specifica società: è –cioè– una prospettiva centrata sul discorso, inteso come espressione concreta del rapporto lingua-cultura, in quanto è il discorso che crea, ricrea, focalizza, modifica e trasmette la cultura, il linguaggio e la loro relazione.³ Il fuoco allora è prevalentemente sulle modalità con cui gli italiani, attraverso il discorso, costruiscono le loro relazioni sociali: ad esempio in quali occasioni e come ci si scusa o si ringrazia, qual'è il registro adeguato alle specifiche situazioni, in quali situazioni e in che misura si possono manifestare emozioni o sentimenti, quali argomenti sono accettabili per una conversazione leggera, o quanto vincolante può essere una richiesta.

Nella pratica didattica le due prospettive paiono intersecarsi sistematicamente, in quanto gli obiettivi pedagogici, riguardano sia le conoscenze sia le capacità che lo studente dovrà acquisire per interagire con la cultura italiana. Come specificano Beacco e Byram:

1. skills and know-how: instrumental competence (ability to manage an unknown environment) and interactive competence (ability to manage verbal and non-verbal interaction with others)

³ Vid. Srikant Sarangi, "Intercultural or not? Beyond Celebration of Cultural Differences in Miscommunication Analysis", *Pragmatics*, 4.

2. ability to discover: knowing how to find and appropriate relevant knowledge and information about a particular society
3. ability to interpret unknown cultural, social, political, etc. facts, from one's own point of view and from that of members of another society (external personal interpretation and the interpretations made by the social actors concerned)
4. *savoir-être* as an intercultural competence in the strict sense: ability to manage culture shock, adopt an attitude that is not that of a tourist, be detached, put things in perspective, develop an open, tolerant attitude, play the role of cultural mediator, etc.⁴

Vi sono, quindi, lezioni o momenti delle lezioni dedicate specificamente al fornire informazioni su diversi aspetti della cultura italiana, attraverso una pluralità di materiali, strumenti e tecniche didattiche, e momenti in cui l'attenzione è sulle conoscenze procedurali necessarie per interagire come parlante pienamente competente con i membri della comunità di cui si sta studiando la lingua. Ancora, ci sono momenti della lezione in cui, nonostante il fuoco sia su aspetti formali del linguaggio o sull'esercitazione di specifiche abilità, gli studenti o l'insegnante introducono argomenti di carattere culturale tramite domande o parentesi esplicative, confermando l'inscindibile nesso fra aspetti formali della lingua e i contenuti che la lingua stessa media. Sarà questo ultimo punto l'oggetto della nostra riflessione.

La 'cultura' della classe

Nel contesto didattico, parlare di cultura italiana, non significa solo parlare della cultura 'degli italiani' (che cosa hanno prodotto e producono o come si comportano), ma anche dell'interpretazione 'locale' della cultura italiana che si realizza all'interno della classe. Il discorso è ampio: come ben sanno gli insegnanti di italiano all'estero⁵ la classe è sensibile a ed esprime una varietà di culture: gli studenti vi portano aspetti della loro cultura nazionale o regionale e

⁴ Jean-Claude Beacco, Michael Byram, *Guide for the Development of Language Education Policies in Europe. From Linguistic Diversity to Plurilingual Education*, p. 98.

⁵ Sulle competenze culturali dell'insegnante 'espatriato' si veda Adrian Holliday, *Appropriate Methodology and Social Context*.

il sistema di valori condiviso dalla comunità fuori dall'istituzione reinterpretato attraverso il filtro familiare e individuale. Allo stesso modo anche gli insegnanti, per quanto consapevoli della complessità del sistema culturale italiano, ne offrono la loro personale (e parziale) interpretazione, arricchita⁶ dalle culture dell'ambiente in cui operano. Si crea, quindi, in classe una cultura locale, in quanto i partecipanti, nella loro interazione "are constantly engaged in creating a culture of a third kind through the give-and-take of classroom dialogue"⁷ Nella classe –luogo privilegiato per l'interazione fra le culture– allora, l'insegnamento della cultura italiana si reinterpreta come componente di una più complessa competenza interculturale, in quanto

an intercultural interaction is neither a question of maintaining one's own cultural frame, nor of assimilating to one's interactant's cultural frame. It is rather a question of finding an intermediary place between these two positions –of adopting a third place. In so doing the participant in the interaction is *an experienter, not an observer*, of difference. The ability to find this third place is the core of intercultural competence.⁸

L'idea che attraverso il dialogo si crei una cultura locale, a cui contribuiscono le culture di tutti i partecipanti, è stato successivamente ripreso e ampliata da Holliday.⁹ Questi distingue fra 'cultura ampia' (*large culture*), in cui 'ampio' significa etnico, nazionale o internazionale, e una cultura 'piccola' (*small culture*), in cui 'piccolo' indica la cultura, non necessariamente marcata o determinata da significative caratteristiche etniche o nazionali, che si crea attraverso l'interazione dei partecipanti in qualsiasi gruppo sociale (classe scolastica, squadra sportiva, congregazione religiosa, staff aziendale ecc.). È una distinzione utile per interpretare ciò che emerge dall'interazione in classe. Ad esempio, Ciliberti la utilizza per descrivere

⁶ Molti insegnanti di italiano, da lungo tempo all'estero, si riferiscono a questa ricchezza come a un'inquinamento, a una perdita della propria integrità monoculturale: per quanto sia un atteggiamento comprensibile che sottolinea il disagio più che il vantaggio del biculturalismo, sul piano didattico è una risorsa fondamentale per l'interazione con gli studenti.

⁷ Claire Kramsch, *Context and Culture in Language Teaching*, p. 23. Il corsivo è mio.

⁸ Chantal Crozet, J. Anthony Liddicoat, "The Challenge in Intercultural Language Teaching: Engaging with Culture in the Classroom", p. 5. Il corsivo è mio.

⁹ A. Holliday, "Small cultures", *Applied Linguistics*, 20/2, pp. 237-264.

le modalità di socializzazione in classi plurilingui nel contesto di insegnamento dell'italiano L2 nelle scuole italiane:

Mentre una focalizzazione sulla classe vista come gruppo di studenti di diversa 'cultura ampia' si interessa alle differenze esistenti fra loro - si occupa cioè di quello che rende un allievo e la sua cultura diverso dagli altri allievi e dalle altre culture - una focalizzazione sulla classe come 'piccola cultura' si focalizza sui processi sociali di adattamento e di negoziazione via via emergenti dal gruppo.¹⁰

In chiave didattica, parlando di insegnamento della cultura italiana, questa prospettiva sposta l'attenzione dalla presentazione dei comportamenti del gruppo nazionale, a volte descritto in maniera stereotipica o estremamente semplificata in nome dell' 'essenzialità',¹¹ alla ripresa e messa a fuoco degli elementi che vengono segnalati come rilevanti attraverso il discorso in classe: si va dalle curiosità degli studenti innescate da un testo o da un'esperienza extrascolastica, alla necessità di portare alla luce implicite culturali o, ancora, al confronto intra e interculturale. Come ricaduta, e non di poco conto, questa prospettiva aiuta a mettere in discussione assunti ideologici (pregiudizi?), spesso inarticolati che informano il processo di attribuzione di significati e valori.¹²

Parentesi informative

È in questo contesto che certe informazioni frammentarie sulla cultura italiana, che emergono quasi casualmente dal discorso in atto, spesso interrompendo attività pianificate e strutturate, acquisiscono un positivo valore pedagogico, in quanto contribuiscono a creare una condivisa cultura 'della classe'. Nei paragrafi seguenti si cercherà di descrivere gli accenni cultura italiana che emergono in maniera non sistematica, durante lo svolgimento di attività con fuoco prevalentemente linguistico-formale, osservando in particolare

¹⁰ Anna Ciliberti, "Incontro di culture e processi di socializzazione nella classe multilingue", p. 63.

¹¹ Una interessante discussione sul pericolo di rinforzare in classe stereotipi culturali, presentando le culture straniere come statiche e monolitiche, si ha in Michael Guest, "A Critical Checkbook for Culture Teaching and Learning", *ELT Journal*, 56, 2, pp. 154-161.

¹² Vid. A. Holliday, Martin Hyde, John Kullman eds., *Intercultural Communication: An Advanced Resource Book*.

- a. in quali momenti queste 'inserzioni' di frammenti della cultura italiana emergono nel discorso in atto;
- b. se svolgono altre funzioni, oltre a quella specificatamente informativa;
- c. se o come vengono riprese nello sviluppo della lezione.

La descrizione fa riferimento a un modello interazionista,¹³ in cui si mette in evidenza non tanto la produzione del singolo partecipante (insegnante o studente), quanto le modalità con cui i parlanti interagiscono per costruire un discorso che permetta loro di capirsi e di accordarsi reciprocamente su un significato condiviso.

Gli esempi sono tratti da una raccolta di lezioni di Italiano L2, registrate e trascritte¹⁴ in contesti diversi: in corsi per adulti (immigrati di diversa provenienza e di varia scolarità); in corsi accademici per studenti universitari in mobilità (Progetti "Sócrates" e "Overseas"); in corsi di sostegno per studenti stranieri inseriti nelle scuole italiane; in corsi di italiano 'curriculare' per studenti germanofoni iscritti nelle scuole tedesche dell'Alto-Adige, in contesto di bilinguismo sociale tedesco-italiano. In tutte le situazioni, indipendentemente dal tipo di attività e dal livello di conoscenza della lingua compagno parentesi che mettono a fuoco un 'fatto' culturale.

Da una prima analisi emerge –del tutto prevedibilmente– che queste parentesi informative sono offerte nella grande maggioranza dei casi dall'insegnante o spontaneamente o su richiesta esplicita dello studente.

Informazioni offerte spontaneamente dall'insegnante

Possiamo distinguere fra informazioni che approfondiscono o chiariscono riferimenti presenti nei testi scritti o orali su cui si sta lavorando e informazioni che commentano i contributi dello studente. Nel primo caso si è notato che, in tutti i contesti didattici, l'insegnante apre parentesi informative, senza nessuna diretta motivazione pedagogica dettata dall'attività in corso, all'apparente scopo di arricchire le conoscenze

¹³ Vid. i miei articoli "La prospettiva 'interazionista' nell'insegnamento linguistico: alcune implicazioni" e "La classe come ambiente di apprendimento attraverso l'interazione orale".

¹⁴ I testi sono trascritti seguendo una versione semplificata delle norme proposte da Gail Jefferson, in "Explanation of Transcript Notation": I = Insegnante; S = Studente; [testo | testo = Sovrapposizione fra parlanti; (.) = pausa breve; (N) = numero di secondi di silenzio; TESTO = volume alto; ::: = allungamento vocalico; Testo. = Intonazione discendente; Testo, = Intonazione ascendente; hh = risata.

degli studenti. Molto spesso, infatti, si tratta di elementi che contribuiscono alla cosiddetta "alfabetizzazione culturale",¹⁵ termine con cui ci si riferisce a quell'insieme di conoscenze che sono probabilmente condivise da tutti i membri di una stessa cultura. Se osserviamo la reazione degli studenti, possiamo vedere che queste parentesi sono sistematicamente accettate con minimi segnali di ricezione o del tutto ignorate. Illustriamo due esempi che –per quanto tratti da contesti didattici molto diversi– mostrano la stessa struttura: un'inserzione informativa non sollecitata dagli studenti, nessuna negoziazione dell'informazione (richiesta di chiarimenti o partecipazione attiva), chiusura della parentesi da parte dell'insegnante e cambio d'argomento.

Esempio 1. Il mascarpone

È tratto da una lezione rivolta a studenti universitari di competenza linguistica non omogenea. È la lezione conclusiva di un percorso sulla cucina italiana. Una delle studentesse ha portato un dolce (il Tiramisú) e l'insegnante le ha fatto raccontare gli ingredienti e il procedimento di preparazione, scrivendo alla lavagna le informazioni.

Mentre tutti stanno assaggiando il dolce, l'insegnante spiega che il mascarpone, ingrediente base del dolce, è un formaggio:

- 1 I: è da tanto che non lo mangio io (.) vero!
- 2 S: (*a bassa voce*) anch'io!
- 3 I: anche te? (*S annuisce*) (.) che se poi penso che è un formaggio mi sembra strano
- 4 S: mh?
- 5 I: se penso che è formaggio, mi sembra strano!
- 6 S: questo mascarpone? Ah, sí?!
- 7 SS: (*in sottofondo*) [Sí!
- 8 I: [mh, mh!!il mascarpone è formaggio! Sí! Cioè (.) ricavato dal latte, viene lasciato posare, fa tipo una crema e viene lasciato (.) fa tipo ricotta! Però poi lo filtrano con tipo (.) con una cosa fatta di garza, di magl- [mh
- 9 S: [sí!
- 10 I: di garza, di:: tela, tipo:: una stoffa e lo lasciano filtrare sotto e la parte che è piú cremosa non quella piú solida, cremosa diventa mascarpone
- 11 SS: mh!

¹⁵ Vid. Eric D. Hirsch, *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*.

12 I: però è sempre formaggio! (.) (*rivolta a uno studente che è rimasto escluso dal cerchio perché in ritardo*) raggiungici qua! Raggiungici qua!

L'insegnante introduce l'informazione che il mascarpone è un formaggio (riga 5), in maniera soggettiva, non didattica, come una 'cosa che le sembra strana'. Non suscita un immediato interesse negli studenti, che reagiscono con un segnale minimo di ricezione. Allora ripete il concetto, segnalando che è una notizia curiosa. Fa quindi seguire una dettagliata spiegazione su come si produce il mascarpone (righe 8 e 10) a cui gli studenti reagiscono solo tramite segnali di ricezione e comprensione, ma senza fare domande. Ciò porta l'insegnante a produrre un enunciato conclusivo che riprende l'affermazione iniziale (riga 12) e a cambiare argomento.

Esempio 2. La mongolfiera

Nelle classi di italiano L2, particolarmente in contesto scolastico di livello elementare e medio, gli insegnanti contribuiscono alla formazione dell'"alfabetizzazione culturale" a cui si accennava in precedenza anche distribuendo 'pillole' di sapere (cultura generale?), allo scopo di allineare lo studente straniero a ciò che si presume che già sappia uno studente monolingue italofono della stessa età. L'esempio è tratto da una lezione di italiano L2 in una scuola media dell'Alto Adige. Uno studente sta raccontando una storia, tratta da *Il giro del mondo in 80 giorni*:

[...]

- 1 I: e poi che- che cosa succede?
 2 S: e:: vanno nel pallone e volano via
 3 I: Sí (.) salgono nel pallone. Il pallone (.) la mongolfiera, ma , no no (.) pallone va bene. La parola mongolfiera (.) si chiama cosí per (.) dal signore che l'ha inventata. Il signor di Mongolfier. E dove vanno con il pallone? Dove si dirigono?

[...]

In questo caso il riferimento al signor di Mongolfier non ha evidentemente nulla a che fare con i 'fatti' della cultura italiana, ma è un 'sapere scolastico' che fa parte di quelle conoscenze che si danno per scontate nella cultura italiana.¹⁶

¹⁶ Attribuire aprioristicamente agli allievi certe conoscenze generali è un comportamento abbastanza frequente. Altre ("La prospettiva 'interazionista' nell'inse-

L'introduzione di una parola nuova, "mongolfiera", e della relativa etimologia, è un'informazione aggiuntiva: non è necessaria per lo svolgimento dell'attività, non è sollecitata dagli studenti (che non la riprenderanno piú per tutta la narrazione) e neppure rielaborata dall'insegnante, che –opportunamente– riporta il discorso, dopo la digressione, al filo conduttore dell'attività.

Come si diceva, l'insegnante a volte introduce delle informazioni sulla cultura italiana per commentare o confrontarsi con le idee espresse dallo studente. In questi casi l'argomento è introdotto dallo studente e quindi ampliato o chiarito dall'insegnante: si ha una vera negoziazione dell'informazione al termine della quale è lo studente stesso che chiude la parentesi. Osserviamo un esempio.

Esempio 3. Il matrimonio

È tratto da una lezione di italiano L2 per principianti, rivolto ad adulti immigrati. Partendo da un lavoro lessicale sui termini di parentela, il discorso si è allargato al matrimonio: uno studente pakistano sta cercando di spiegare che in Pakistan è la madre che sceglie la moglie per i figli maschi.

[...]

- 1 S: capito (.) io gi-già capito vostro (.) mentalità (.) che molto diverso
 2 I: ADESSO.
 3 S: [Sí
 4 I: [perché cento duecento anni fa era cosí come da voi,
 5 S: Sí
 6 I: la madre o il padre sceglieva la moglie,
 7 S: mh
 8 I: e io dovevo dire di sí. ADESSO è diverso, ma adesso (.) una volta non era diverso quindi vedi [che
 9 S: [sí hh tutti dicono uguale cosa
 10 I: mh
 [...]

gnamento linguistico") ho messo in evidenza come molti insegnanti di sostegno per allievi stranieri inseriti nella scuola dell'obbligo, senza adeguata preparazione all'insegnamento dell'italiano come seconda lingua, suppongano –in maniera del tutto arbitraria– che i ragazzi stranieri sappiano del loro paese 'almeno' le stesse cose che sanno 'tutti' i bambini italiani. E su questa premessa basano molte azioni didattiche, raramente con esito felice.

Alla riga (2) l'insegnante, alzando il volume della voce, prende la parola per sottolineare come in Italia solo 'ADESSO' la situazione sia diversa da quella pakistana; nelle righe successive chiarisce che nel passato anche in Italia i matrimoni venivano decisi dalla famiglia. Aggiunge cioè un'informazione sulla cultura italiana, facendo riferimento al nostro passato per ridurre la distanza fra due diverse concezioni di matrimonio. Lo studente, che aveva iniziato il discorso marcando la differenza fra le due culture segnala alla riga (9) di aver capito: 'tutti dicono la stessa cosa' e con questo enunciato chiude la parentesi informativa. Il discorso prosegue su altri argomenti.

Informazioni sollecitate dallo studente

Questa tipologia è molto frequente nei corsi per adulti, anche di bassa scolarità, e nei corsi accademici per studenti in mobilità. Nel primo caso la richiesta di informazione deriva principalmente dagli stimoli offerti dalla vita quotidiana in Italia; nel secondo caso, si aggiunge il desiderio di verificare l'attendibilità di certi stereotipi nazionali acquisiti negli studi fuori d'Italia e di confrontare comportamenti italiani con quelli del loro paese.

Esempio 4. Il giornalaio

È tratto da una lezione di italiano L2 per studenti universitari anglofoni, di livello intermedio basso. Il fuoco della lezione è lessicale e riguarda l'ambito delle professioni e dei mestieri. Nella riga (1) uno studente chiede una precisazione lessicale, l'insegnante risponde, aggiungendo informazioni. Sollecita quindi un confronto con le abitudini del loro paese.

- 1 S: ehm (.) giornalaio è una parola vera:?
- 2 I: Sí (*sorridendo*) (.) non l'ho inventata io (.) però generalmente il giornalaio in Italia (.) vado dal giornalaio significa che vado dalla persona che VENDE i giornali, non è che lui viene da me
- 3 Ss: ah!
- 4 I: non esiste una parola per quello che DISTRIBUISCE i giornali + a parte? Che non esiste piú, esiste da voi ?
- 5 Ss: Sí, sí (*annuiscono*)
- 6 I: da noi no! Magari all'angolo della stra::da, non so, nelle grandi città però non è che te lo portano di casa in casa

- 7 S: nelle città piccole ci sono un ragazz- i ragazzi che (.) distri::buiscono
- 8 I: mh, mh
- 9 S: i giornali!
- 10 I: dove per esempio?
- 11 S: a casa (.) sí, sí
- 12 I: anche il latte?
- 13 S: [No!!
- 14 Ss: [sí:!!
- 15 S: fanno (.) (??)
- 16 I: dai?!
- 17 S: sí, sí!!
- 18 S: si chiama *paper-boy*
- 19 I: *paper-boy*, ah!
- 20 S: *paper-man*!!
- 21 I: o *milk-boy*
- 22 S: no! *man* + *milk-man*
- 23 I: *milkman*, ok + *milkma::n*
- [...]

L'iniziale informazione sulla cultura quotidiana italiana (In Italia il giornale non viene portato a casa) viene elaborata da tutti i partecipanti: gli studenti contribuiscono con richieste e offerte di informazioni, confrontando abitudini diverse e correggendo addirittura un'imprecisione lessicale dell'insegnante (riga 22). La conversazione –qui non riportata– prosegue in tono collaborativo: una studentessa inglese scherza con la parola 'lattaio' e allude al luogo comune sulla relazione fra casalinghe e lattai suscitando ilarità, commenti e aneddoti. L'insegnante partecipa facendo domande ed elencando altri luoghi comuni.

Quali implicazioni per la didattica?

Da questa breve descrizione delle sequenze in cui l'insegnante introduce alcune parentesi culturali, osservando in particolare la reazione degli studenti, emerge che le informazioni disseminate durante attività didattiche diventano patrimonio della classe solo in due contesti di discorso: se si configurano come un ampliamento di un argomento introdotto dallo studente (come nell'esempio 3) o se sono richieste dallo studente in maniera esplicita, come in questo ultimo

esempio. Negli altri casi, se l'insegnante non dà occasione o tempo agli allievi di utilizzare (commentare, approfondire) l'informazione, l'argomento non viene più ripreso e non c'è alcuna evidenza che sia stato in qualche modo processato (capito?) dagli studenti.

A che cosa servono, allora, queste parentesi informative sulla cultura italiana e come possono essere rese maggiormente produttive per gli studenti? Innanzi tutto aiutano a contestualizzare le attività in corso in due modi: rapportando le forme linguistiche all'uso sociale del linguaggio ("giornalaio è una parola vera?") e facendo emergere le esperienze linguistiche e culturali degli studenti. Contribuiscono, così a costruire la "cultura della classe". Ma perché ciò accada è necessario che la parentesi culturale sia, anche brevemente, ripresa dagli studenti: come si diceva, quando l'insegnante sollecita un confronto o quando gli studenti spontaneamente fanno domande per saperne di più, l'informazione viene elaborata e nel discorso successivo ci sono tracce del coinvolgimento degli allievi. È comunque utile disseminare informazioni sulla cultura quotidiana italiana in maniera non sistematica, non solo perché non è facile programmare piccoli dettagli o 'curiosità' in attività strutturate, ma, soprattutto, perché contribuiscono a creare un clima di 'italianità', con cui lo studente può confrontarsi. L'importante, perché tutto ciò rimanga come patrimonio conoscitivo degli studenti, è che almeno alcune delle informazioni incidentalmente offerte siano riprese successivamente o dedicandovi lezioni o parti delle lezioni o facendole diventare oggetto di lavoro autonomo.

Bibliografia

- BEACCO, Jean-Claude, Michael BYRAM, *Guide for the Development of Language Education Policies in Europe. From Linguistic Diversity to Plurilingual Education*. Strasburgo, Consiglio d'Europa, 2003.
- BYRAM, Michael, Anwei FENG, "Culture and language learning: teaching, research and scholarship", *Language Teaching*, 37, 2004, pp. 149-168.
- CILIBERTI, Anna, "Incontro di culture e processi di socializzazione nella classe multilingue", in Anna CILIBERTI, Rosa PUGLIESE, Laurie ANDERSON, *Le lingue in classe. Discorso, apprendimento, socializzazione*. Roma, Carocci, 2003, pp. 57-73.

- CROZET, Chantal, J. Anthony LIDDICOAT, "The Challenge in Intercultural Language Teaching: Engaging with Culture in the Classroom", in Chantal CROZET, J. Anthony LIDDICOAT, Joseph LO BIANCO, eds., *Striving for the Third Place, Intercultural Competence through Language Education*. Melbourne, Language Australia, 1999, pp. 1-22.
- GUEST, Michael, "A Critical Checkbook for Culture Teaching and Learning", *ELT Journal*, 56/2, 2002, pp. 154-161.
- HIRSCH, Eric D., *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. Boston, Houghton Mifflin, 1987.
- HOLLIDAY, Adrian, *Appropriate Methodology and Social Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- HOLLIDAY, Adrian, "Small cultures", *Applied Linguistics*, 20/2, 1999, pp. 237-264.
- HOLLIDAY, Adrian, Martin HYDE, John KULLMAN eds., *Intercultural Communication: An Advanced Resource Book*. London, Routledge, 2004.
- JEFFERSON, Gail, "Explanation of Transcript Notation", in J. SCHENKEIN ed., *Studies in the Organization of Conversational Interaction*. New York, Academic Press, 1978.
- KRAMSCH, Claire, *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford, Oxford University Press, 1993.
- LO DUCA, Maria G., "Elementi culturali (e interculturali) nell'insegnamento dell'Italiano lingua seconda", *Lingua Nostra e Oltre*, 2008, pp. 14-15.
- SARANGI, Srikant, "Intercultural or not? Beyond Celebration of Cultural Differences in Miscommunication Analysis", *Pragmatics*, 4, 3, 1994.
- TYLOR, Edward B, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. London, John Murray, 1871; trad. it. in Paolo ROSSI, a cura di, *Il concetto di cultura*. Torino, Einaudi, 1970.
- ZORZI, Daniela, "La prospettiva 'interazionista' nell'insegnamento linguistico: alcune implicazioni", in D. LONDEI, D. MILLER e P. PUCCINI, a cura di, *Insegnare le lingue/culture oggi: il contributo dell'interdisciplinarietà*, Atti dei Quaderni del CeSLiC n. 1. Bologna, Asterisco, 2006, pp. 89-109.
- ZORZI, Daniela, "La classe come ambiente di apprendimento attraverso l'interazione orale", in V. ONGINI, a cura di, *Se la scuola incontra il mondo. Esperienze, modelli e materiali per l'educazione interculturale*. Firenze, IDEST, pp. 65-70.

Il piacere e la sfida di scrivere in italiano: credenze e atteggiamenti nei confronti della scrittura in una classe di italiano L2

PAOLO TORRESAN
Università Ca' Foscari

Questo saggio ha per oggetto gli atteggiamenti e le convinzioni nei confronti della scrittura manifestati da studenti adulti di una classe di italiano L2. Si tratta di un'indagine metacognitiva che permette di pensare ad attività di scrittura individualizzate, capaci cioè di venire incontro ai bisogni dei singoli.

1. Lo scrivere come sinergia di processi nel modello di Hayes

Scrivere è complesso; è un'astrazione alla seconda potenza, si direbbe con Vygotsky: la parola scritta sostituisce quella orale, che a sua volta designa oggetti, funzioni e concetti.¹ Il passaggio dall'una all'altra modalità, dalla parola parlata alla parola scritta, non coincide con una traduzione ma implica una rielaborazione profonda, si avvale di una grammatica e di un lessico diversi, implica tempi diversi.

Prendendo le mosse dal modello di Hayes² possiamo descrivere per sommi capi tale complessità. Scrivere è un'attività multipla:

1. *Squisitamente cognitiva*. Per taluni è necessaria una pianificazione dei contenuti, per altri risulta più funzionale procedere in maniera intuitiva e per tentativi-ed-errori.³ L'atto di scrivere è disseminato di strategie cognitive ricorrenti, come dice Hayes, in specie: attività di risoluzione di problemi (nell'atto della sequenzializzazione e del conferimento di una coerenza ai contenuti) e attività di presa di decisione. Le stesse strategie, sia detto, regolano i processi di lettura. Uno scrittore esperto è, in effetti, un buon lettore: ha co-

¹ Vid. Bernard Schnewly, "La concepción vygotskyana del lenguaje escrito".

² Vid. John R. Hayes, "A New Framework for Understanding Cognition and Affect in Writing".

³ Vid. Maria Angelova, "Metacognitive Knowledge in EFL Writing".

noscenza dei generi e delle regole di composizione testuali (sa, per esempio, mettere in evidenza il concetto principale e garantire un equilibrio tra i pro e i contro di un testo argomentativo).

2. *Relativamente intrapersonale*, dal momento che si esegue in uno stato di isolamento.

3. *Relativamente interpersonale*, per il fatto che lo scrittore tiene a mente un destinatario nell'atto dello scrivere (un soggetto che, al limite, può coincidere con il sé nelle forme di scrittura diaristica). Così, per converso, risulta frequente formarci un'idea della personalità di uno scrittore sulla base delle sue opere.

4. *Circolare*: lo scrittore esperto rivede continuamente il testo, in un'operazione tesa a mettere in ordine i pensieri e a riprendere il filo del discorso, da un lato, e di controllo dello stile, dall'altro (al fine di evitare ripetizioni, digressioni inutili, un lessico generico, una sintassi complicata, ecc.). Questo vale a conferma della centralità della lettura nell'atto dello scrivere e si traduce in strategie di rinforzo della memoria a breve termine: una sorta di voce interiore legge e ripete quanto scritto.⁴

5. *Affettiva*: entrano in gioco le dinamiche che afferiscono alla motivazione: credenze e atteggiamenti, il rapporto costi/benefici, l'uso di strategie adeguate, la disponibilità ad apprendere dagli errori o la tendenza a demoralizzarsi, ecc.

6. *Linguistica*, data la sorveglianza che l'autore deve esercitare su elementi testuali, come i riferimenti anaforici, i connettori, la punteggiatura, ecc.

Si tratta di una complessità dinamica, dato che i fattori interagiscono fra loro: la valutazione di costi e benefici può decidere l'uso di alcune strategie rispetto ad altre, così come la consegna in classe di un tema da svolgere senza chiarire chi siano i destinatari e quale ne sia lo scopo può determinare il cosiddetto blocco dello scrittore.

2. Scrivere nella scuola di oggi

A quale tipo di emozioni è associata generalmente la scrittura scolastica?

⁴ Vid. Alan D. Baddeley, "Working Memory: the Interface between Memory and Cognition".

Grabe e Kaplan⁵ sono convinti che a prevalere siano le emozioni negative, e ciò sarebbe dovuto principalmente a tre ragioni:

1. la scuola dedica poco tempo alla scrittura;
2. non si motivano gli studenti;
3. gli insegnanti non sanno come insegnare a scrivere e scrivono poco pure loro.

In effetti, che in molti sistemi scolastici (quello italiano compreso) si scriva poco è un dato di fatto: fior di sociologi parlano di un analfabetismo di ritorno nel nostro paese, e a riprova di ciò basti pensare ai corsi di italiano scritto avviati da anni in alcune università. Ancora più evidente è il fatto che, nell'insegnamento della lingua (tanto della lingua madre quanto della lingua straniera) la scrittura sia ridotta a strumento valutativo –addirittura punitivo, alle elementari– da svolgersi a casa, in solitudine, e non in classe, dove altrimenti sarebbe ritenuta una 'perdita di tempo'. Generalmente non si tiene conto degli interessi dello studente e si considerano innate le qualità di un buono scrittore e, quindi, non educabili.

Álvarez è convinto che, nelle comunità occidentali, la scrittura rappresenti un paradosso:

Es frecuente [...] la constatación de que muchos adolescentes y jóvenes abandonan las aulas con una competencia escasa en la destreza de lectura y escritura. Sin embargo, fuera de los contextos educativos, proliferan los talleres de escritura creativa.⁶

Una situazione di scollamento scuola-vita reale, insomma, per cui pare che l'atto dello scrivere venga vissuto male tra i banchi di scuola mentre venga rivalutato in età adulta come *leisure activity*.

Tornerebbe allora utile escogitare strategie per rendere meno 'scolastica' la scrittura, più piacevole, più capace di generare 'flusso'.

3. Il flusso di Csikszentmihalyi

Il termine 'flusso' è stato coniato da Csikszentmihalyi⁷ e rappresenta il livello motivazionale ottimale: lo stato in cui l'individuo si sente fortemente coinvolto nel portare a termine un certo compito.

⁵ Vid. William Grabe, Robert Kaplan, *Theory and practice of writing*.

⁶ Teodoro Álvarez Angulo *Didáctica del texto en la formación del profesorado*, p. 63.

⁷ Vid. Mihaly Csikszentmihalyi, *The Evolving Self: A Psychology for the Third Millennium*.

Nel flusso l'attenzione è rivolta allo sviluppo della competenza; c'è un elevato senso di controllo nello svolgere i compiti, che vengono vissuti come sfide, e la concentrazione è tale che non sono avvertiti né il fluire del tempo né il senso di sé come apprendente-che-svolge-un-compito.⁸

Come si vede nella figura 1, il flusso si caratterizza da un'alta percezione della propria abilità e da una percezione del compito come difficile.

Quando il compito è percepito come troppo facile, chi si crede esperto prova, invece, noia, mentre l'inesperto diventa indifferente. Un senso di ansia e frustrazione è sperimentato, altrimenti, da chi, posto a realizzare un compito difficile, ha una bassa percezione della propria abilità.⁹

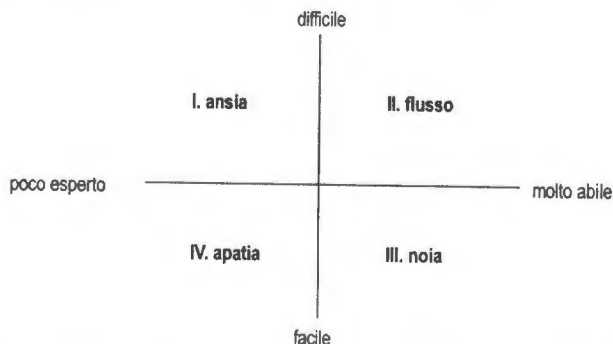


FIGURA 1. Emozioni corrispondenti ai differenti livelli di percezione di abilità e di difficoltà del compito

⁸ Il concetto è simile al *rule of forgetting*, 'la regola del dimenticare', di krashe-niana memoria.

⁹ Vale la pena di sottolineare il termine chiave: 'percezione', che riprende appunto il costrutto dell'autoefficacia. Le percezioni di abilità e del livello di difficoltà sono soggettive; il che significa che, oltre a essere sensibili alle esperienze pregresse, variano al variare del contesto in cui lo studente si trova. È noto infatti che uno studente può sentirsi brillante in una classe di compagni che raggiungono risultati discreti, oppure mediocre in una classe di studenti brillanti o dove il senso della competizione è serrato (alcuni autori parlano dell'effetto *big fish little pond*, 'pesce grosso in uno stagno piccolo': (Herbert W. Marsh *et al.*, "The Effects of Gifted and Talented Programs on Academic Self-Concept. The Big Fish Strikes Again"). È infatti noto che uno stesso voto, che so, un sette nella scuola italiana, può significare molto per uno studente che non è solito prendere voti sopra la media, oppure un fallimento per lo studente brillante, abituato a prendere otto.

L'esperienza di flusso esprime un potenziamento della motivazione, mentre provare ansia, apatia o noia estingue l'interesse. Nel flusso, il soggetto va alla ricerca di situazioni sfidanti per alimentare il senso di controllo; se non ci sono, le crea, e trasforma momenti di routine in compiti impegnativi.

3.1. Promuovere il flusso

Stando così le cose, parrebbe che, per favorire l'esperienza di flusso, l'azione dell'educatore si debba muovere lungo due direzioni:

- *agire sulla percezione di competenza del soggetto*, ovvero sulla sua autoefficacia. In altre parole, si tratta di fare in modo che lo studente sperimenti situazioni di riuscita, di successo.
- *regolare il livello di difficoltà del compito*. Una qualsiasi attività didattica deve mettere alla prova le risorse cognitive e immaginative dell'allievo senza suscitare noia (la quale si lega, abbiamo visto, alla percezione del compito come scontato e banale) né generare frustrazione (sentimento che traduce una convinzione di impotenza).

Ora viene da chiedersi: come fotografare la percezione che l'allievo ha di sé?

Dalla fine degli anni Settanta in psicopedagogia si sono fatte strada pratiche e riflessioni metacognitive: insegnanti e allievi si sono posti su un piano superiore a quello dei comportamenti, per esaminare i processi che ne stanno alla base, con una particolare attenzione alle credenze e agli atteggiamenti.

3.2. Agire sul curriculum nascosto: credenze e atteggiamenti

Le convinzioni riferite all'apprendimento linguistico sono costrutti mentali, idee precostituite su cos'è una lingua, cos'è una cultura, come si impara una lingua, qual è il ruolo del docente e qual è quello dello studente.

Le convinzioni si formano sulla base del giudizio espresso da altri o a partire dal proprio vissuto: sono convinto, per esempio, che il tedesco sia una lingua difficile perché tutti lo dicono o perché è la mia esperienza di studente che mi porta a dire questo. Le convinzioni possono essere di vario tipo:

- “l’italiano è inutile” è una convinzione riferita alla lingua;
- “navigare in internet alla ricerca di informazioni è una perdita di tempo” oppure “i giochi in classe sono cose da bambini” oppure, ancora, “scrivere in classe va evitato: è opportuno farlo a casa” sono convinzioni riferite al compito;
- “io non sono bravo in italiano” è una convinzione riferita all’apprendente.

Le convinzioni sono tenaci e difficili da smentire.¹⁰ Inoltre, non sono mai neutre, ma hanno un carattere di valore e giudizio, producono certi atteggiamenti, cioè risposte emotive che si esprimono nei termini di “mi piace / non mi piace”, “è bello / è brutto”, e che incidono sulla motivazione.

Ad esempio, le convinzioni sopra accennate provocano atteggiamenti che hanno un carattere detrattivo, spingono cioè lo studente al disimpegno o all’abbandono. Convinzioni di segno opposto, invece – del tipo: “l’italiano è una lingua utile”; “navigare in rete permette di ottenere numerose informazioni e di migliorare la propria competenza”; “mi sento capace e avverto di essere migliorato ultimamente nell’uso dei verbi” – hanno un valore potenziale, ovverosia, il fatto che quello che si sta facendo abbia un significato personale e/o che si sperimenti di essere competenti alimenta l’impegno e sorregge la motivazione.

Un’ulteriore caratteristica delle convinzioni riguarda la difficoltà di essere viste “a occhio nudo”. In genere, ad una prima ricognizione, l’alunno dà conto dell’atteggiamento che ha nei confronti di un determinato compito (“mi piace / non mi piace”), senza indagare quali possono esserne le cause (“mi piace perché... / non mi piace perché...”).

3.3. Uno strumento di indagine:

la lettera di Mario Rinvoluceri

Per analizzare le convinzioni e gli atteggiamenti occorre creare spazi e tempi all’interno del curriculum, nonché adottare strumenti *frien-*

¹⁰ Scrivono Luciano Mariani e Graziella Pozzo: “pur essendo altamente soggettive, e quindi non necessariamente corrispondenti alla ‘realtà delle cose’ o a ‘teorie’ accreditate, le convinzioni hanno per l’individuo [...] la forza di una ‘filosofia personale’ molto strutturante e motivante. In altre parole, la mia personale, soggettiva percezione della realtà costituisce per me ‘la realtà’ *tout court*. [...] Dato il loro carattere di forze strutturanti la propria ‘visione del mondo’, le convinzioni sono relativamente stabili e non facilmente o rapidamente passibili di modificazioni. [...] Un modello interpretativo costruito magari in anni di esperienze non può essere modificato se non con nuove, forti, ripetute esperienze di segno diverso”. *Stili, strategie e strumenti nell’apprendimento linguistico*, p. 49.

dly user, che permettano agli studenti di riflettere e, eventualmente, di condividere il proprio vissuto con i compagni.¹¹

Nel caso specifico della scrittura, uno strumento adeguato di indagine metacognitiva è la lettera compilata da Mario Rinvoluceri, da noi adottata per indagare le convinzioni e gli atteggiamenti di alcuni studenti adulti di italiano L2 (multiclasse, livello C1-C2).¹²

Riproduciamo la lettera, con il permesso dell’autore, tradotta in italiano.

Ciao,

mi chiedo e vi chiedo quanto sia strano scrivere. Adesso io sono qui, a casa mia, e sto pensando a voi, a quando leggerete queste righe. Che sia un momento più intrapersonale o più interpersonale, non lo so. Né mi è facile dire se in questo momento sono completamente da solo o se in una qualche misura partecipo ad una relazione con voi: vi sto comunicando qualcosa o sto parlando unicamente tra me e me?

Mi chiedo quale sia il modo in cui voi vi sentite quando, per ragioni di lavoro o nella vostra vita privata, dovete scrivere; non so se in genere vi piace scrivere o lo sentite invece come un’attività di *routine*, noiosa.

Come vi vedete come scrittori nella vostra lingua madre e come vi sentite quando dovete scrivere in lingua straniera? In maniera diversa, a seconda della lingua che usate? Immagino ci siano delle persone che si sentono più libere a scrivere in lingua straniera...

E inoltre: il vostro modo di scrivere è cambiato nel tempo? Quando scrivete percepite che qualcosa è cambiato rispetto a quando eravate adolescenti?

[...] Quando sarete arrivati a leggere fino a qui, vi chiedo di seguire le seguenti istruzioni:

1. Prendete un pezzo di carta, *scriveteci il vostro nome a caratteri grandi e chiari* e mettetelo sul tavolo, di fronte a voi, in modo che ciascuno possa leggerlo.

¹¹ Mariani e Pozzo chiariscono: “Solo la condivisione esplicita di contenuti cognitivi e affettivi inesplorati permette di riconoscere questi contenuti come appartenenti alla propria esperienza, di confrontarli con una realtà ‘esterna’ fatta di contenuti altri, e, se ritenuto necessario o opportuno, di entrare nell’ottica di modificare o aggiornare le proprie posizioni. Questionari, interviste, scale di valutazione, diari sono solo alcuni esempi di strumenti utilizzabili a questo scopo”. *Ibidem*, pp. 51-53.

¹² Si tratta dei partecipanti di un corso serale di preparazione alla prova CILS3 e CILS4. Il corso si è tenuto presso un *Centro Territoriale Permanente* della provincia di Treviso.

2. Sui fogli che troverete sui tavoli *scrivetemi una lettera*, raccontandomi come vi vedete/ sentite mentre scrivete [nella vostra lingua madre e in italiano...].

Quando la lettera è terminata, fatemela avere.

3. Adesso guardatevi intorno, e *scrivete una lettera a chi volete* su un qualsiasi argomento. Appena la lettera è pronta, fategliela avere.

Cominciate quindi la lettera per un altro collega, fategliela avere, e così via.

Scrivete la risposta ad ogni lettera che ricevete.

Passeremo 10-15 minuti a scrivervi delle lettere. Durante questo tempo scriverete e leggerete in continuazione.

Un caro saluto,

Mario

Il merito di questo strumento sta nella sua natura dialogica: lo studente è invitato a partecipare ad uno scambio in cui altri dimostrano interesse per il suo mondo interiore.

3.4. Estratti di risposte

Presentiamo qui di seguito alcuni passaggi delle lettere di risposta. Evidenziamo in corsivo le convinzioni degli allievi circa lo scrivere in italiano L2; in grassetto, i loro atteggiamenti.

NADINE

Ciao Paulo,

la verità è che **odio scrivere lettere** più tosto vorrei parlarti. Il problema è che *mai so cosa scrivere neanche nell' momenti importanti. **Gia nella scuola non mi ha piaciuto scrivere percepite**¹³ o sommari dei libri perciò mai sono stata brava.*

E adesso ancora peggio perché devo spiegarmi in una lingua straniera e mi rendo sempre conto quanto mi manca dei vocabolari e quante errore faccio.

Cosa mi dici, **come possiamo trovare una soluzione.** Dai lo so, ci troviamo e parliamo, con un buon bicchiere di vino.

Nadine è una ventenne, di madrelingua tedesca. La sua permanenza in Italia è temporanea; al termine degli studi tornerà al paese natale.

“Odio scrivere” dichiara: è un disagio che risale ai tempi di scuola: non le piacevano i riassunti né le schede di analisi.

¹³ La studentessa voleva dire: “schede di analisi”.

Al fine di preservare l'immagine di sé, attribuisce la causa di un insuccesso al gusto personale (“non mi ha piaciuto”). Tuttavia, in psicopedagogia si sa che spesso è vero il contrario: una attività risulta non gradita agli occhi dello studente perché i passaggi necessari per portarla a termine non si sono mai acquisiti.

Ad ogni modo Nadine escogita, seppur esprimendosi in negativo, delle strategie: ampliare il lessico e curare la forma. Fa appello all'aiuto dell'insegnante (“come possiamo trovare una soluzione”), tradendo aspettative positive di autoefficacia: sa che può migliorare ma sente che ha bisogno di un sostegno.

HALYNA

Vorrei essere sincera, **non mi piace scrivere.** *Non m vedo come scrittore nella mia lingua madre e anchora peggio quando devo scrivere in lingua straniera. Perché? Il motivo più tosto banale, **la mia calligrafia è orrenda.** Conoscendo la grammatica della mia lingua più o meno riesco di scrivere, se non mi piace. **Il problema della lingua straniera è più grande.** Per scrivere non basta conoscere la gramatica, almeno per me. Mi mancano parole, per esprimere tutto che vorrei dire. Il mio vocabolario delle parole italiano è molto piccolo.*

Halyna è una ragazza ucraina. Il tono con cui si esprime per iscritto contrasta con la sua natura ribelle e anticonformista a lezione: esordisce con un timido “vorrei essere sincera”, quasi come se certe cose non si potessero dire. Non le piace scrivere: è convinta di non essere una buona scrittrice, neanche quando scrive nella sua lingua madre. Il motivo, dice, è banale: non le piace la sua calligrafia, la trova addirittura “orrenda”. A noi, sia detto per inciso, pare assolutamente intelligibile e pulita.

Anche se non abbiamo indizi per scovare le ragioni profonde di questo atteggiamento, siamo indotti a pensare si tratti di un'altra faccia della medaglia dell'aggressività: il fare critico che Halyna riserba per compagni e insegnante ora si rivolge contro di sé, e prende a bersaglio uno tra gli aspetti più intimi dello scrivere: la calligrafia.

Pure Halyna accusa un vocabolario limitato: sa di essere piuttosto corretta ma avverte un senso di impotenza perché non si esprime come vorrebbe.

GOSIA

In generale **mi piace scrivere**. In effetti, spesso scrivo lettere. Anche poesie. Ma se devo scrivere nella lingua straniera, mi sento poco sicura *di questo che scrivo, di come scrivo e della logica di mia scrittura*. Nella lingua polacca questi problemi non esistono. **Comunque spero che tra qualche anno non esisteranno neanche mentre scrivero in italiano e che potrò dire che è la mia lingua.**

Gosia è una venticinquenne polacca. È una studentessa autoregolata: si stabilisce un piano di lavoro, svolge compiti oltre a quelli assegnati, non teme di formulare dubbi e richieste.

Il suo atteggiamento nei confronti della scrittura è positivo: le piace scrivere, scrive spesso e si cimenta con diversi tipi di testo. Si sente però insicura nel trattare i contenuti (“questo che scrivo”), nel gestire la forma (“come scrivo”), nell’organizzare il testo (“logica di mia scrittura”)—rivelando, in questa sua fine analisi, una notevole consapevolezza metalinguistica.

Gosia ritiene di possedere le forze per migliorare il suo italiano. Sa che si tratta di un processo lento (“tra qualche anno”) ma è certa, sorretta da un ottimismo potente, che un giorno si potrà esprimere alla pari di un italiano.

ALBAN

Ciao quando scrivo una lettera personale o per lavoro **mi sento un scemo che prende la penna e scrive e scrive non smette mai mi sembra che non abbia più una fine, come se stessi scrivere la vita da quando ero piccolo**. Quando devo scrivere una roba nella mia madre lingua *sbaglio sempre a scrivere una parola e non mi vengono le parole se dovessi scrivere una lettera d’amore a una ragazza*

Alban è un diciassettenne albanese da parecchi anni in Italia: la sua competenza è molto alta.

Per certi aspetti è lo studente che ogni insegnante di lingue vorrebbe avere: prende spontaneamente la parola e facilita le relazioni all’interno del gruppo con il suo brio e la sua cordialità.

Si sente spinto da un forte bisogno espressivo: avere tra le dita la penna diventa per lui uno sfogo a cui porrebbe limite con difficoltà. Ammette di sentirsi “scemo”; riconosce cioè di scrivere in preda ad un impulso ingovernabile.

Negli studi di psicopedagogia troppo spesso l’attenzione si è concentrata sugli studenti demotivati, senza considerare che pure la condizione opposta è causa di disagio. L’eccesso di motivazione, ovvero una difficoltà a operare una selezione tra diverse alternative, quindi a regolare emozioni concomitanti, porta a conseguenze indesiderate: una sorta di *black out* della mente, in preda alla frenesia di fare tutto, di dire tutto, di iniziare tutto allo stesso momento. Si tratta di un comportamento difficile da affrontare—specie nella società occidentale dove il modello produttivistico è un valore, non è problematizzato ma anzi esaltato.

Il ragazzo tradisce una riflessività preziosa: sa che, se si lascia prendere da questo impulso, finisce per dire “la vita da quando era piccolo”, senza badare alla consegna e men che meno alla pazienza del lettore.

In realtà l’essere ridondanti è un tratto tipico dell’adolescenza: i diari sono a volte dei trattati sentimentali e può capitare che i temi in classe siano l’occasione per tradurre, anche là dove la consegna non lo richiede, il proprio mondo interiore.

PAWEL

Quando scrivo una lettera nella mia lingua madre sto meglio che scrivo in una altra lingua. Causa è semplicissima. Non conosco tante parole o se le conosco durante prova di scrittura le dimentico. Perché mi sento così male? Perché sono arrivato poco tempo fa, quindi non avevo tanto tempo per imparare, specialmente per scrivere meglio. Mentre studiavo in Polonia imparavano anche un’altra lingua: inglese. *In inglese scrivo meglio che in italiano perché lo conosco da almeno sei anni. Spero che fra 3-4 anni scrivesse tanto meglio che adesso.*

Pawel è un connazionale di Gosia. Ha vent’anni, è ingegnere, è timidissimo. Difficilmente prende l’iniziativa; è ipercorretto, quindi fatica a dire la sua anche quando avrebbe qualcosa di dire.

Ci informa che scrivere in italiano non è un’esperienza piacevole (“perché mi sento così male?”). Anche lui, come Halyna e Nadine, avverte di possedere un bagaglio lessicale ridotto; inoltre, dichiara di utilizzare strategie di memorizzazione inadeguate.

Ad ogni modo attribuisce il problema al tempo: è arrivato da poco e si augura, con un guizzo di ottimismo che dà ossigeno alla motivazione, che negli anni a venire il suo italiano vada progredendo.

4. Il piacere e la sfida di scrivere in italiano: un progetto individualizzato

Le testimonianze raccolte ci hanno permesso di pensare a un sillabo di scrittura rispondente ai bisogni individuali.

Posto che l'obiettivo che ci eravamo prefissi consisteva nel promuovere esperienze di flusso, e considerato che il flusso è il risultato della percezione che l'allievo ha di sé come apprendente e della significatività del compito, abbiamo operato una selezione di attività che risultano piacevoli e sfidanti allo stesso tempo.

Laddove si sono avvertiti 'blocchi' di fronte alla pagina bianca, come nel caso di Nadine, legati a esperienze pregresse di scrittura per modelli imitativi e ripetitivi, si sono sperimentate attività di scrittura creativa.¹⁴

Per inciso: non si tratta di *task* accettati da tutti gli studenti. Tra le culture in cui la creatività non è valorizzata tra i banchi di scuola si è constatata una inibizione a produrre testi di immaginazione. In tal caso potrebbero rivelarsi più opportune attività di scrittura guidata: esercizi di riscrittura di un testo sulla base di alcune variabili lessicali.¹⁵

Un esempio ci viene da R. Leotta:¹⁶

Svolgimento

Il conduttore distribuisce ad ognuno dei partecipanti due fogli e le penne. Su un foglio avrà preparato un testo (piccolo racconto, fiaba, ecc.) in cui ometterà vocaboli e verbi. Quindi consegnerà il secondo foglio contenente una lista di parole da lui elaborata in precedenza. Inviterà poi i partecipanti a scegliere dalla lista le parole che riterranno più opportune per riempire i vuoti del testo e dargli un senso. Il conduttore potrà permettere che ognuno, in caso di necessità, apporti piccole modifiche al testo già predisposto in relazione alle parole che desidera aggiungere (15 minuti)

¹⁴ Vid. Alessandro Laganà, "Scrittura creativa e insegnamento dell'italiano LS: teoria e pratica".

¹⁵ A rigor del vero, sarebbe improprio parlare di attività di scrittura, dal momento che si tratta di una strategia di arricchimento lessicale e di personalizzazione del testo. Ad ogni modo, l'esercizio allena a scrivere, dal momento che consente il potenziamento del lessico e favorisce l'assimilazione inconscia di regole di composizione testuale. Vid. a questo proposito il mio articolo "Escritura guiada y escritura expresiva en lengua extranjera".

¹⁶ Citato in Sabina Manes ed., *83 giochi psicologici per la conduzione dei gruppi*, pp. 110-111.

Esempio (tratto da Alessandro Baricco, *Oceano mare*)

"Così ... Io non è che volevo essere felice, questo no. Volevo... salvarmi, ecco: salvarmi. Ma ho capito tardi da che parte bisognava andare: dalla parte dei desideri. Uno si aspetta che siano altre cose a salvare la gente: il dovere, l'onestà, essere buoni, essere giusti. No. Sono i desideri che salvano. Sono l'unica cosa vera"

Elenco

soddisfatto	incoraggiato	amato	felice	coerente
sicuro	apprezzato	sostenuto	dovere	bontà
ipocrisia	giustizia	dolore	ansia	gioia
morte	volontà	forza	desiderio	comprensione

Suggerimenti per il conduttore

Il conduttore potrà preparare la lista delle parole da aggiungere in relazione all'età dei partecipanti e all'empatia del gruppo, oppure lasciare la libera scelta. In caso di difficoltà di alcuni partecipanti a ricomporre il testo, il conduttore inviterà ognuno di loro comunque a scegliere dalla lista di parole preferite. Successivamente chiamerà il gruppo a collaborare con il compagno.

Con Halyna si è deciso di agire piuttosto sui contenuti, favorendo attività di scrittura espressiva, in cui lo scrittore rivela pensieri e emozioni ad un suo pari.¹⁷

Per studenti intimiditi, come nel caso di Pawel, si è preferito allestire attività di scrittura basate sul resoconto di altri: una sorta di sintesi di una produzione orale che aveva coinvolto uno o due compagni.¹⁸

Per studenti esigenti come Gosia si sono confezionati esercizi di analisi testuale focalizzati su caratteristiche tipiche dell'italiano scritto e si sono promossi, in un secondo momento, modelli di scrittura di tipo imitativo.

Al fine di indurre un atteggiamento riflessivo, ad Alban sono state somministrate attività di eliminazione di parti ridondanti di testi autentici ed esercizi graduati di revisione delle produzioni scritte, secondo quanto suggerito dalla *focused correction* di Collins.¹⁹ In sostanza, ci siamo dotati di una scheda di monitoraggio, in cui, a

¹⁷ Vid. Cristine Frank, Mario Rinvoluceri, *Creative Writing*.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Vid. John J. Collins, *Selecting and Teaching Focus Correction Areas. A Planning Guide*.

intervalli di tre minuti circa, abbiamo invitato Alban a rivedere lo scritto secondo parametri specifici:

- *posso ridurre il testo e renderlo più essenziale?*
- *ci sono frasi o parole da spostare?*
- *ho usato sempre le stesse parole o anche sinonimi?*
- *adesso controllo la punteggiatura*
- *controllo i verbi*
- *controllo gli aggettivi*
- *posso esprimere meglio alcune idee?*

Il nostro progetto “il piacere e la sfida di scrivere in italiano” ha riscosso dei favori: abbiamo avuto modo di raccogliere retroalimentazioni positive.

Il confronto con gli allievi ci ha costretto ad aggiustare di continuo l’offerta didattica, fino a che abbiamo adottato un principio di eligibilità: presentare più compiti di scrittura allo stesso tempo, lasciando agli studenti la facoltà di misurarsi con quelli che più rispondevano ai loro bisogni e ai loro interessi.

Conclusioni

Attraverso questo articolo abbiamo presentato le basi di una riflessione metacognitiva che ha consentito lo sviluppo di un progetto di scrittura in italiano L2 individualizzato.

Senza l’analisi delle credenze e degli atteggiamenti nei confronti della scrittura, molti loro vissuti ci sarebbero rimasti sconosciuti. Se questa analisi non fosse avvenuta, oltretutto, non avremmo raggiunto lo scopo che ci eravamo posti: promuovere esperienze di scrittura piacevoli e sfidanti. Ci saremmo, insomma, basati più sul nostro concetto di piacere e di sfida che su quello degli allievi.

Con una sola frase si potrebbe dire che gli studenti sanno molto di più di quello che pensano di sapere; abbiamo visto come uno strumento molto semplice, eppure altamente strutturato e mirato, come la lettera, consenta di far venire a galla saperi profondi e di orientare, di conseguenza, l’azione didattica.

Il momento della condivisione è risultato centrale: a volte quello che uno studente dimenticava o tralasciava volontariamente di dire di sé, lo ritrovava rispecchiato nelle pagine dei compagni. Il percorso metacognitivo, siamo convinti perciò, consolida i legami e favorisce relazioni significative.

Bibliografia

- ÁLVAREZ ANGULO, Teodoro, *Didáctica del texto en la formación del profesorado*. Madrid, Síntesis, 2005.
- BADDELEY, Alan D., “Working Memory: the Interface between Memory and Cognition”, in L. SCHACTER, D. TULVING eds., *Memory Systems*. Cambridge, MIT Press, 1994, pp. 351-368.
- COLLINS, John J., *Selecting and Teaching Focus Correction Areas. A Planning Guide*. West Newbury, Collins Education Associates, 1997.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *The Evolving Self: A Psychology for the Third Millennium*. New York, Harper Collins, 1993.
- FRANK, Cristine, Mario RINVOLUCRI, *Creative Writing*. London, Helbling Languages, 2007.
- GRABE, William, Robert B. KAPLAN, *Theory and Practice of Writing: An Applied Linguistic Perspective*. New York, Longman, 1996.
- HAYES, John R., “A New Framework for Understanding Cognition and Affect in Writing”, in Michael C. LEVY, Sarah RANSDALL eds., *The Science of Writing: Theories, Methods, Individual Differences, and Applications*. Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, pp. 1-27.
- LAGANÀ, Alessandro, “Scrittura creativa e insegnamento dell’italiano LS: teoria e pratica”, *Itals. Didattica e linguistica dell’italiano a stranieri*, 14, 2007, pp. 1-19.
- MANES, Sabina, ed., *83 giochi psicologici per la conduzione dei gruppi*. Milano, Franco Angeli, 1997.
- MARIANI, Luciano, Graziella Pozzo, *Stili, strategie e strumenti nell’apprendimento linguistico*. Firenze, La Nuova Italia, 2002.
- MARSH, Herbert W., Danuta CHESOR, Rhonda CRAFEN, Lawrence ROCHE, “The Effects of Gifted and Talented Programs on Academic Self-Concept. The Big Fish Strikes Again”, *American Educational Research Journal*, 32, 1995, pp. 285-319.
- SCHNEWLY, Bernard, “La concepción vygotskyana del lenguaje escrito”, *Comunicación, Lenguaje y Educación*, 16, 1992, pp. 49-59.
- TORRESAN, Paolo, “Escritura guiada y escritura expresiva en lengua extranjera”, *Mosaico. Revista para la Promoción y Apoyo a la Enseñanza del Español* [di prossima pubblicazione], 2009.

Bibliografia informatica

ANGELOVA, Maria, "Metacognitive Knowledge in EFL Writing", *Academic Exchange Quarterly*, 78, 2001. Consultato in <http://www.accessmylibrary.com>

Proposta per una didattica interculturale dell'italiano con studenti messicani

Manuela DEROSAS
Universidad Nacional Autónoma de México

1. La complessità della dimensione interculturale nella lezione di lingua

L'aggettivo "interculturale" fa il suo ingresso nella didattica delle lingueculture¹ a partire dalla metà degli anni '80 e attualmente è molto di moda: tutto sembra ormai essere interculturale, e non solo nella didattica. In questo senso, segnala Trujillo: "como ocurre con las modas, a veces usar con tanta frecuencia estos términos implica un riesgo: todos creemos saber qué significan hasta que realmente nos preguntamos qué quieren decir".² E in effetti la definizione di didattica interculturale è ancora fonte di intenso dibattito: a seconda degli studiosi viene definita come una particolare forma di comunicazione, un obiettivo di apprendimento o un processo di apprendimento.³

C'è poi la percezione e la posizione degli insegnanti. Come risulta da un'interessante ricerca internazionale⁴ sulle convinzioni degli insegnanti rispetto alla dimensione culturale dell'educazione linguistica e l'insegnamento della competenza comunicativa interculturale

¹ D'ora innanzi DLG, che riprendo dal francese *didactique des langues et des cultures* introdotto da Robert Galisson negli anni '80. Non userò il termine italiano di glottodidattica, in quanto focalizza ancora l'attenzione sull'apprendimento/insegnamento linguistico. Il termine linguacultura implica uno spostamento di attenzione sulla relazione inseparabile fra i due elementi che compongono il neologismo. Non si insegna/apprende solo una lingua, la lingua è un prodotto culturale. La lingua è portatrice di una determinata visione del mondo, così come a partire da un certo contesto culturale si determina un certo sistema linguistico. Una glottodidattica al passo con le trasformazioni della società attuale deve includere nel seno stesso della sua definizione terminologica, e per una maggiore chiarezza del suo ambito disciplinare, il riconoscimento di questo binomio indissociabile e assumere, così, la responsabilità etica che questa definizione implica: apprendere/insegnare una lingua implica riconoscere, accettare e cooperare con la differenza e nella differenza.

² Fernando Trujillo Sáez, "Carta abierta sobre la interculturalidad", *Carabela*, 54, p. 167.

³ Robert O'Dowd, "Understanding the 'other side': Intercultural Learning in a Spanish-English e-mail Exchange", *Language Learning & Technology*, Vol. 7, 2, p. 119.

⁴ Lies Sercu *et al.*, *Foreign Language Teachers and Intercultural Competence. An International Investigation*.

(d'ora innanzi cci), questi vedono per lo piú l'insegnamento della cultura come un trasferimento agli studenti di informazioni sulla cultura *target*, e sebbene da molti la cci sia percepita come un obiettivo fondamentale, continua però ad essere vista come un elemento incidentale rispetto agli obiettivi linguistici. Anche quando la convinzione dell'importanza di questo obiettivo è piú radicata, risalta una certa incongruenza tra le convinzioni di fondo e la didattica in aula.

A partire dalla mia esperienza di insegnante sottolineerei due principali difficoltà. Da un lato, una scarsa riflessione sulla formazione (in senso lato, professionale e "umana") richiesta a un docente che intenda adottare una didattica interculturale delle lingue: che tipo di percorso deve aver svolto, o deve svolgere, per favorire negli studenti l'acquisizione di certe abilità e attitudini di tipo interculturale? E in secondo luogo, posto che il docente abbia avviato un certo tipo di percorso di autoriflessione e riflessione, si trova di fronte alla presenza di una consistente discussione teorica, non sempre affiancata da una corrispondente quantità di proposte pratiche. Quali metodologie e quali strategie adottare in classe? E ancora, come implementare una didattica interculturale delle lingue costruendo percorsi e attività che non cadano in due vizi: o attività "superficiali" di confronto fra la cultura *target* e quella degli apprendenti (gli italiani mangiano pizza e pasta vs i messicani mangiano *tacos* e *tortillas*), relegate ad alcuni momenti del percorso didattico, riproponendo, in qualche modo, la tradizionale separazione di lingua e cultura (la ben nota sezione di "civiltà"), o dall'altro percorsi ben strutturati dal punto di vista di una riflessione interculturale, perfetti per mediatori culturali, dinnanzi ai quali, però, viene spontaneo domandarsi: e la lingua che gli studenti devono imparare?

La proposta didattica che presenterò in questo contributo parte proprio da questa seconda riflessione.

2. Cosa si intende per Competenza Comunicativa Interculturale:

il modello teorico della proposta didattica

Seguendo l'elaborazione teorica di Fantini,⁵ dando per sottointesa la competenza strettamente linguistica, per cci intendo un sistema

⁵ Alvino E. Fantini, "A Central Concern: Developing intercultural Competence", *About Our Institution, SIT Occasional Papers Series, Inaugural Issue*, p. 28.

composto da quattro dimensioni che l'apprendente deve sviluppare per poter comunicare efficacemente con persone portatrici di *software* mentali⁶ diversi dal proprio. Pur cosciente che ogni persona è determinata da molteplici identità (sociali, culturali, di genere, ecc.), concordo con Byram e Fleming quando affermano:

When the other with whom we are interacting is from a different state with a different national identity, symbolized in a different language, it is our national identity which come to the fore, at least at the initial stage. It is therefore important to understand the national group and culture to which that person belongs. [...] It is for this reason that language teaching puts an emphasis on national cultures and the mutual perceptions of national groups, attempting to ensure a proper analysis of national stereotypes.⁷

La presa di coscienza di sé, vale a dire dei propri modelli culturali e, successivamente, di quelli della cultura straniera, è il primo passo indispensabile per sviluppare tutte le altre componenti di questa competenza; a partire da questa consapevolezza, considerata come un processo irreversibile,⁸ si possono promuovere le altre dimensioni, come la conoscenza della cultura *target*, abilità quali quelle di confronto, interpretazione, messa in relazione, scoperta e interazione (secondo il modello di cci proposto da Byram⁹), e di attitudini quali l'empatia, la curiosità, la capacità di sospendere il giudizio. Il modello di cci teorizzato da Byram mediante i cinque *savoirs*, che presento sinteticamente di seguito, riassume in modo eccellente la conoscenza, le abilità, le attitudini e i valori che lo studente di lingua deve sviluppare:

⁶ Secondo la proposta di Geert Hofstede, *Cultures and Organizations: Software of the Mind*, la cultura sarebbe un programma mentale, il cosiddetto *software of the mind*, inteso come modelli di pensiero, sentimenti e azioni, che si acquisiscono durante la vita, in prevalenza durante la prima infanzia. A differenza dei computer, il comportamento degli esseri umani è solo parzialmente predeterminato dal *software* mentale in quanto gli esseri umani hanno sempre la capacità di deviare e reagire in maniera inaspettata e creativa. Per tale ragione, il "programma mentale" non determina il comportamento ma indica le reazioni piú probabili.

⁷ Michael Byram e Michael Fleming, "Introduction", in Michael Byram e Michael Fleming eds., *Language Learning in Intercultural Perspective. Approaches through Drama and Ethnography*, p. 7.

⁸ A. Fantini, *op. cit.*, p. 29 afferma: "Awareness is difficult to reverse; that is, once one becomes aware, it is difficult to return to a state of unawareness".

⁹ Michael Byram, *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*.

- *savoir être*: base della competenza interculturale, racchiude le attitudini, riassumibili nella volontà di relativizzare i propri valori, credenze e comportamenti, e valutare quelli dell'altro; in sintesi la capacità di decentrarsi;
- *savoirs*: la conoscenza della cultura propria e dell'interlocutore e del processo generale di interazione sociale e individuale;
- *savoir comprendre*: l'abilità di confrontare, interpretare e mettere in relazione un documento o un evento di un'altra cultura, anche in rapporto alla propria;
- *savoir apprendre/faire*: l'abilità di acquisire nuove conoscenze su una cultura e la capacità di mettere in atto conoscenze, attitudini e abilità nell'interazione in tempo reale;
- *savoir s'engager*: la *critical cultural awareness*, l'abilità di valutare, criticamente e sulla base di criteri espliciti, prospettive, pratiche e prodotti della cultura propria e altrui.

Occorre ribadire che lo sviluppo della cci non è relegabile a un momento specifico e isolato nella prassi didattica: la riflessione interculturale e linguistica vanno di pari passo, e numerosi sono gli *input* per sviluppare questo percorso. A questo proposito faccio mio quanto sostenuto da Pelizza:

Non si sta suggerendo di interrompere continuamente un'attività o una lezione inserendo qua e là "pillole" o parentesi di civiltà, ma di assumere un abito mentale, un'ottica che permetta di studiare e capire come funziona il *software* mentale proprio di ogni cultura che continuamente ci troviamo a mediare attraverso la lingua che insegniamo.¹⁰

e completerei: che impariamo.

È necessario, infine, ricordare che lo sviluppo della cci non si raggiunge una volta per tutte, è *in fieri*, un processo fatto di continue definizioni e ri-definizioni.¹¹ La cci va intesa come *lifelong project*.¹²

¹⁰ Giovanna Pelizza, "Quando la lingua non basta. La civiltà nell'insegnamento dell'italiano a stranieri", *In.IT*, II, p. 2.

¹¹ Michael Byram *et al.*, *Developing the Intercultural Dimension in Language Teaching: A Practical Introduction for Teachers*, p. 7: "[...] is not possible to acquire or to anticipate all the knowledge one might needs in interacting with people of other cultures. Those cultures are themselves constantly changing".

¹² Karen Risager, "The teacher's intercultural competence", *Sprogforum*, Vol. 6, 18, p. I.

3. Obiettivi e strutturazione della proposta didattica

La proposta didattica che presento in questo contributo è stata sperimentata con studenti messicani presso l'Istituto Italiano di Cultura, di livello linguistico B2 del QCER,¹³ ma nella sua struttura può essere sicuramente applicata anche a livelli più alti. Premetto che la proposta è stata determinata da una considerazione: la necessità, all'interno del dibattito teorico sullo sviluppo della cci, di disegnare percorsi chiari e mirati per apprendenti di italiano LS in classi monolingui. Anche se a livello teorico ci si riferisce allo sviluppo della stessa competenza è evidente però che le possibilità pratiche e le applicazioni in aula sono necessariamente diverse: quando l'alterità viene in qualche modo sperimentata in classe non ha le stesse potenzialità, in positivo e in negativo, di quando di essa viene fatta esperienza in "carne propria" (contesto L2).

All'interno dell'obiettivo più ampio della DLC in prospettiva interculturale, vale a dire creare le condizioni per portare gli studenti all'acquisizione della cci, la proposta didattica "conoscere-riconoscere-sentire lo stereotipo", indica nel titolo l'obiettivo generale che si vuole raggiungere: avviare un processo di riflessione volto a eliminare lo stereotipo, che in linee generali si può definire come una rappresentazione semplificata, rigidamente strutturata, basata sul sentire comune anziché sull'esperienza e che, se applicato indiscriminatamente e acriticamente ad intere categorie di persone, si trasforma in pregiudizio e in strumento di discriminazione. Uno dei primi passi per lo sviluppo di una personalità interculturale è la capacità di superare modalità di relazione stereotipate, che il QCER¹⁴ inserisce fra le abilità interculturali e il saper fare. Sradicare lo stereotipo significa, a mio avviso, prima di tutto: individuarlo, delimitarlo, capire da cosa è originato (ciò che nel titolo della proposta ho definito "conoscere-riconoscere"). Richiede un lavoro attento di presa di coscienza dello stesso, che include fra l'altro un riconoscimento delle emozioni e delle sensazioni che genera in me, nel momento in cui come membro di una data cultura mi sento definito in modo rigido e non rispondente alla realtà (ciò che nella proposta ho chiamato "sentire").

¹³ In questo articolo useremo la ben nota sigla QCER o Quadro Comune per riferirci alla pubblicazione del Council of Europe, *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*.

¹⁴ Council of Europe, *op. cit.*, p. 129.

Gli obiettivi specifici verranno dettagliati per ognuna delle fasi, in cui si è articolata la proposta, che descriverò a continuazione.

3.1. Fase 1: conoscere lo stereotipo

Questa prima fase ha una funzione diagnostica (prima parte) in quanto costituisce una sorta di rilevazione del tipo di conoscenza che gli studenti hanno della cultura italiana e una funzione informativa/conoscitiva (seconda parte), in quanto l'obiettivo è quello di introdurre il concetto di stereotipo.

La prima parte si articola nelle seguenti attività:

- *brainstorming* in gruppo: "Come sono gli italiani? Cosa sappiamo di loro? Che idee ci siamo fatti durante questi semestri di studio della lingua italiana?" e successivo confronto in plenaria;
- *discussion* in gruppi a partire dalla domanda: "come posso conoscere da vicino una cultura?" e successivo confronto in plenaria.

Riporto a titolo d'esempio alcune delle considerazioni emerse nel *brainstorming* effettuato nelle mie classi:

Gli italiani sono molto simili ai messicani (in quanto latini), sono maschilisti, romantici, mammoni, donnaioli, presuntuosi, amichevoli, nazionalisti, mangiatori di pizza e pasta, allegri e vivaci, molto rumorosi, creativi, civettuoli (soprattutto gli uomini), infedeli, molto religiosi, molto pigri, gesticolano quando parlano, si arrabbiano molto, si preoccupano molto per il loro aspetto fisico, quasi tutti hanno il naso grande, chiacchierano molto, gridano molto, gli piacciono le bevande alcoliche, fumano molto e bevono molto caffè, amano la bellezza, il calcio, la moda, le macchine, per loro la famiglia è importante.

Analizzando alcuni dei dati menzionati, sono evidenti non solo una serie di immagini stereotipate, ma una certa negazione della differenza a partire dall'affermazione che italiani e messicani "sono molto simili"¹⁵ e, in effetti, alcuni aspetti come per esempio il ma-

¹⁵ Una delle caratteristiche dello sviluppo della *cci* è il passaggio da una visione basata sull'etnocentrismo a una visione basata sull'etnorelativismo. Secondo Bennet, citato da Patrick R. Moran, *Teaching Culture: Perspectives in Practice*, pp. 164-165, una delle fasi legate all'etnocentrismo è la minimizzazione, quando si cerca di proteggere la propria visione del mondo occultando le differenze culturali dietro le somiglianze e, quindi, assimilando un fenomeno culturale estraneo, un'altra volta, alla propria visione del mondo. È opportuno insistere sulle differenze, preparare gli studenti a riconoscerle, soprattutto in contesti apparentemente simili come quello

schilismo, il romanticismo, l'essere mammoni, il nazionalismo, la creatività, l'infedeltà, la pigrizia, il bere alcolici, sono i tratti tipici che gli studenti messicani ascrivono anche a sé stessi. Quando è stato domandato loro in base a cosa avessero fatto le sopramenzionate affermazioni hanno risposto che era quello che avevano visto nei film o che in generale avevano sentito dire. Pochi avevano un'esperienza diretta, per esempio un soggiorno lungo in Italia o una conoscenza "ravvicinata" con italiani che vivono in Messico. Qui vorrei fare una considerazione che mi pare fondamentale: a differenza di quanto sostenuto da molti, l'apprendimento di una LS non è di per sé un'esperienza interculturale: in vari anni di insegnamento presso l'Istituto Italiano di Cultura ho rilevato che anche a livelli alti di competenza linguistica gli studenti rivelano una scarsa comprensione della cultura italiana, dimostrata da una consistente presenza di stereotipi. Si può studiare una lingua straniera senza sviluppare nessun tipo di sensibilità interculturale o empatia verso l'altro, senza generare quella "personalità interculturale" di cui parla il Quadro Comune.¹⁶ Sviluppare un abito mentale, come ricordavo nel secondo paragrafo, presuppone un lavoro che conduca gradualmente il discente a intendere l'inseparabilità di lingua-cultura, che gli permetta di comprendere che la lingua oggetto di studio è uno strumento di conoscenza e comunicazione con altri esseri umani, portatori di altre cosmovisioni e, prima ancora, che è dalla presa di coscienza della propria cultura che si possono capire gli altri e comunicare efficacemente con essi.

La seconda parte del lavoro prevede una serie di attività di riflessione sul concetto di stereotipo, che può essere realizzato con letture sul tema,¹⁷ mediante immagini che presentino stereotipi di diversi paesi, attraverso un lavoro di riflessione da parte degli studenti sui principali stereotipi che vengono attribuiti ai messicani, iniziando a dare loro una serie di elementi teorici per decostruirlo, introducendo lo strumento del sociotipo.¹⁸ Inserisco a titolo di esempio un paio di attività che ho svolto in classe.

messicano e italiano, perché è a partire dalle stesse che, coscientemente e volontariamente, è possibile costruire un dialogo e mediare fra diverse posizioni e non dalla negazione e dalla riduzione appiattente.

¹⁶ Council of Europe, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷ A titolo d'esempio: <http://www.pavonerisorse.to.it/intercultura/stereotipo.htm>; e <http://www.mentecritica.net/cosa-si-nasconde-dietro-allo-stereotipo/oltre-il-confine/simone/1250/>

¹⁸ Il sociotipo è una categoria flessibile ed evolutiva che si fonda sul confronto con l'esperienza, è un modello interpretativo capace di descrivere le caratteristiche

1° esempio: lavorare sulle immagini

L'obiettivo di tipo interculturale è quello di osservare come le immagini vengano utilizzate per diffondere o sfruttare stereotipi e introdurre la riflessione sull'importanza del contesto¹⁹ in cui è inserita un'immagine. Eccone un esempio con alcune domande-guida per la discussione fra gli studenti:



Sapreste dire cos'è uno stereotipo? Osservate l'immagine...

- Che cosa vi viene in mente?
- Che immagini scegliereste per descrivere l'Italia o altri paesi che conoscete?
- Secondo voi da dove è stata presa l'immagine? Per cosa viene usata?

Se non avete indovinato provate a leggere l'indirizzo internet sotto la foto....

http://www.evergladesviaggi.it/categoria_11.html

L'immagine è un messaggio che deve essere letto e deve essere letto in un contesto.²⁰ Quella presentata in classe, se fosse una foto degli anni '30, in bianco e nero, rappresenterebbe una determinata realtà messicana, ma essendo una foto a colori usata da un'agenzia di viaggi per promuovere il turismo in Messico è evidente che serve a diffondere un certo tipo di stereotipo, tipico dell'immaginario dell'esotico che molti italiani hanno del Messico.

2° esempio: confrontarsi con lo stereotipo

Gli obiettivi interculturali in questa attività sono quelli di riflettere su come i propri valori culturali e le generalizzazioni sull'Altro pos-

di una cultura in modo obiettivo e disposto al cambiamento, secondo un'ottica allenata al costruttivo raffronto tra modelli culturali diversi ma in grado di integrarsi e comprendersi a vicenda. I sociotipi sono sempre il risultato dell'osservazione, di un'indagine conoscitiva basata su parametri obiettivi e misurabili.

¹⁹ Sull'importanza del contesto si veda M. Byram *et al.*, *op.cit.*, pp. 18-19.

²⁰ Interessante sull'uso dell'immagine, secondo i parametri della semiotica, J. Corbett, *An Intercultural Approach to English Language Teaching*, pp. 139-165.

sano compromette la comunicazione interculturale e di spiegare un fenomeno della propria cultura. Si possono presentare testi, come quello riportato sotto, creato da me, ma basato su affermazioni che ho sentito fare da molti italiani:

LAURA, ITALIANA

I messicani sono ipocriti, perché fanno dei lunghi giri di parole e non si capisce mai quello che pensano. Poi sicuramente ti diranno sempre di sí, che tutto va sempre bene, e invece non va bene, e invece ti vogliono dire di no. Questo mi provoca molto disagio, perché non li riesco proprio a comprendere.

La prima attività che si può proporre è una discussione in gruppi a partire dalla domanda: "come vi sentite rispetto alla dichiarazione di Laura? Che sentimenti vi suscita?", collegando gli obiettivi, sopra menzionati di tipo interculturale, a un obiettivo di tipo linguistico/comunicativo: esprimere stati d'animo (mi sento + aggettivo/perifrasi; per esempio: triste, a disagio, infastidito, indispettito, indifferente, ecc.), partendo dalla convinzione di quanto sia importante che gli alunni riconoscano, esprimano e analizzino i propri sentimenti ed abbiano quindi le strutture linguistiche per farlo, in quanto al momento di un incontro con l'altro entriamo in gioco non solo con le nostre conoscenze di tipo linguistico e culturale, ma anche con la nostra affettività. Questa attività introduce il concetto di "sentire" lo stereotipo, che si sviluppa nella fase 2.

Il lavoro successivo può essere, per esempio, chiedere agli alunni di spiegare a Laura quell'aspetto del modo di comunicare dei messicani che lei etichetta (dando quindi un forte giudizio etico) di "ipocrisia", attività che abitua gli studenti a riflettere su, e a saper spiegare, aspetti della propria cultura che possono essere non capiti da uno straniero.

3.2. Fase 2: riconoscere-sentire lo stereotipo

In questa seconda fase il nucleo del lavoro è la rilevazione da parte degli studenti della percezione che gli italiani hanno dei messicani: è fondamentale riconoscere, ritrovare eventuali stereotipi o generalizzazioni nei giudizi degli italiani sui messicani e capire come spesso questi giudizi si emettono a partire dai propri *software* mentali. L'attività consiste in interviste fatte dagli studenti a italiani. Nelle mie lezioni presso l'Istituto Italiano di Cultura a Città del Messico,

ho invitato altri professori dell'Istituto ad essere intervistati dagli studenti. Le interviste duravano 15 minuti circa.

Il metodo dell'intervista, consigliato in vari studi sull'apprendimento interculturale,²¹ viene adottato dall'etnografia, una delle discipline da cui più attinge la didattica interculturale delle lingue. Come ricordano Byram e Fleming²² l'etnografia è la metodologia sviluppata dall'antropologia, e poi adottata da altre discipline, per comprendere pratiche culturali, significati, credenze di gruppi sociali non noti. Ad essa ha iniziato a far ricorso l'insegnamento linguistico quando è divenuto chiaro che la lingua che si impara è strettamente vincolata ai significati culturali e la lingua è uno strumento di comunicazione, interazione e cooperazione con membri di altre culture. Vale la pena riflettere brevemente sul fatto che la DLC²³ ha iniziato a esplorare altre discipline (oltre alle tradizionali fonti di riferimento quali la linguistica applicata e la psicologia) e nella sua natura di scienza interdisciplinare adotta da altre scienze metodi che possono essere portati nella classe di lingua per rendere più efficace l'apprendimento linguistico e più consono alle esigenze della società attuale. Il metodo etnografico negli studi linguistici aiuterebbe gli studenti a sviluppare quelle abilità proprie degli etnologi di ricercare informazioni e interpretarle, evitando il proprio filtro culturale, importantissime per poter sviluppare quella coscienza interculturale di cui discutevo precedentemente. Si tratta tuttavia di capire come utilizzare questo metodo all'interno degli studi linguistici, dato che un apprendente di lingua non è un etnografo o un antropologo. Ritengo pertanto che vadano fatti necessariamente adattamenti e semplificazioni.

Usare l'intervista come strumento per raccogliere informazioni significa decidere cosa domandare e come domandarlo, raccogliere i dati e successivamente leggerli e interpretarli, anche sulla base di come le cose vengono dette dagli intervistati. Quest'ultimo aspetto è

²¹ Per l'uso del metodo etnografico nella classe di lingua si rimanda a J. Corbett, *op. cit.*, pp. 4-117; Anna Barro *et al.* "Cultural Practice in Everyday Life: the Language Learners as Ethnographers", in Michael Byram e Michael Fleming eds., *Language Learning in Intercultural Perspective. Approaches through Drama and Ethnography*, pp. 76-97.

²² M. Byram e M. Fleming, *op. cit.*, p. I.

²³ Soprattutto in area inglese si parla ormai da qualche anno di "language learners as ethnographers", sottolineando il cambio paradigmatico avvenuto nel campo dell'educazione linguistica rispetto alla visione di apprendente quando è diventata maggiormente esplicita in sede teorica la stretta relazione tra apprendimento linguistico e culturale.

mancato nelle classi in cui ho sperimentato questa attività, essendo, a mio parere, un'operazione molto complessa, perché richiederebbe una formazione specifica tanto del docente come degli studenti sul metodo dell'intervista, oltre al fatto che non sarebbe sufficiente il tempo a disposizione in un normale corso di lingua.²⁴ Il lavoro è utile non per sperimentare la metodologia per completo, ma l'idea di fondo che l'anima: avere uno strumento per ricavare informazioni culturali, cercare spiegazioni ad alcuni fenomeni (culturali), per stimolare alcune abilità interculturali come quelle di scoperta, di interpretazione e un'attitudine fondamentale: la curiosità verso gli altri. L'intervista intesa dunque come *field experience*.²⁵ La DLC in prospettiva interculturale deve proporre una metodologia necessariamente e prevalentemente di tipo esperienziale. In questo senso, per prendere coscienza del peso, del limite, dell'incompletezza e dell'inadeguatezza alla realtà dello stereotipo, ritengo che sia fondamentale un lavoro di riflessione sullo stereotipo visto/vissuto "dall'interno". Per rendersi conto di ciò è importante "sentirsi" addosso il "peso" dello stereotipo: come ci si sente dinnanzi a un giudizio stereotipato emesso da un dato interlocutore, membro di un'altra cultura, che non ci descrive affatto? Nell'incontro con l'altro non possiamo prescindere dal lato emotivo e dobbiamo prendere in considerazione il fatto che spesso lo stereotipo, se sentito come una offesa, può divenire un blocco alla comunicazione interculturale.

Il metodo dell'intervista può essere utilizzato tanto per ricavare informazioni sulla cultura *target* come sulla propria. Il lavoro da me proposto in qualche modo incrocia i due metodi: chiedere agli italiani come sono i messicani. Il lavoro, pertanto, prende l'avvio dalle seguenti domande-guida: "come ci percepiscono gli altri?", "quali aspetti di noi vengono percepiti e perché?" e prevede le seguenti attività:

I. *Presentazione da parte dell'insegnante del lavoro da svolgere: l'idea dell'intervista agli italiani che vivono in Messico e come usarla a fini linguistici e culturali.*

²⁴ Un altro degli aspetti, fondamentale negli studi di tipo etnografico, è la trascrizione dell'intervista, con le simbologie necessarie (per es. pause, frasi in sospenso, ecc.). Anch'esso è stato omissso nel mio lavoro poiché considero che sia troppo specialistico per studenti di lingua. Questa è una delle semplificazioni che ho apportato al metodo, come menzionavo precedentemente, anche considerando il contesto e la tipologia dello studente. Forse l'interesse del metodo etnografico richiederebbe una materia specifica all'interno di un corso universitario di lingue.

²⁵ P. R. Moran, *op. cit.*, p. 148.

2. *Costruzione* in classe di una griglia di domande per le interviste, che vengono decise insieme agli alunni. L'insegnante può orientare il dibattito e aiutare gli studenti a formulare correttamente le domande. Di seguito riporto le domande utilizzate in una delle mie classi:

1. Di dove sei? Da quanto tempo vivi in Messico?
2. Come descriveresti in poche parole il nostro paese?
3. Come sono i messicani?
4. Quali sono gli aspetti che più ti piacciono della nostra cultura?
5. Quali sono gli aspetti che ti creano più disagio?
6. Quali sono gli aspetti di maggior differenza fra italiani e messicani?

3. *Realizzazione* delle interviste. Gli studenti devono gestire l'intervista e prendere appunti.²⁶ Questa fase del lavoro può essere molto utile da un punto di vista linguistico-comunicativo: innanzitutto è l'occasione per sviluppare un'abilità integrata che nei libri di testo viene frequentemente tralasciata e cioè il prendere appunti. Inoltre, la prima domanda "di dove sei?" ha la funzione di iniziare con gli studenti quel lavoro di riconoscimento dei diversi accenti dell'italiano, nell'ottica dello sviluppo di una competenza passiva rispetto all'italiano non standard, che ancora non molti libri di testo propongono.

3.1. *Verifica* della comprensione e momento di riflessione. Dopo ogni intervista si rivedono in plenaria gli appunti presi e si lavora sulle strutture linguistico-comunicative più interessanti emerse.²⁷ Nelle mie classi si è introdotto, per esempio, il concetto di interferenza linguistica del parlato degli italiani in Messico e si è lavorato ad osservare la gestualità degli intervistati, elemento che spesso è causa di malintesi nella comunicazione fra italiani e messicani. Non mi soffermo però oltre sulle potenzialità in sede didattica dell'intervista intesa come materiale autentico, ricco quindi di *input* per l'apprendente.

²⁶ Avendone la possibilità sarebbe utilissimo registrare le interviste. Ciò assicurerebbe la possibilità di ritornare sui testi.

²⁷ Con interviste registrate e trascritte si può anche lavorare all'identificazione di alcuni tratti tipici dell'oralità come frasi inconcluse, ripetizioni, segnali discorsivi, ecc.

4. *Analisi* in gruppi delle interviste raccolte, effettuata sulla base di una griglia, al fine di elaborare i dati significativi. Come esempio propongo la griglia utilizzata nelle mie classi, elaborata da me:²⁸

1. Ci sono elementi comuni a tutte le interviste?
2. Secondo voi, da cosa dipendono gli elementi comuni?
3. Descrivono realmente la vostra cultura? Sono stereotipati?
4. Quanto influisce nel giudizio l'esperienza vissuta? E il tempo passato in Messico?
5. Quali affermazioni vi suscitano emozioni o sensazioni negative e di che tipo sono?

L'insegnante rimane a disposizione degli alunni per eventuali chiarimenti concettuali, linguistici. La domanda 5 è di significativa importanza per la parte della proposta intitolata "sentire lo stereotipo", di cui ho già discusso.

5. *Esposizione* in plenaria: i gruppi riportano le loro riflessioni. Una tecnica che consiglio, avendo gli strumenti per farlo in classe, è la presentazione dei risultati con *Power Point* o con un lucido in cui gli alunni schematizzano in italiano le informazioni che riferiranno, una tecnica che aiuta gli studenti a pianificare un testo (indispensabile sia per lo sviluppo dell'abilità orale –monologo– che dello scritto).

Fra le riflessioni più significative, emerse nei diversi gruppi e nelle diverse classi, vorrei riportare e commentare le seguenti:

1. Rispetto ad alcune considerazioni dei professori intervistati, è stato affermato: "non siamo tutti così". È un primo passo importante verso la presa di coscienza di sé e degli altri. Se non si può dire "i messicani sono così", a meno che non si sottolinei espressamente un alto grado di generalizzazione, la stessa posizione va assunta verso gli italiani e in generale verso la cultura oggetto di studio. Un punto cardine nel percorso che si proponeva agli studenti era che assumessero coscienza della complessità del fenomeno cultura e del fatto che ognuno di noi è portatore di un'identità "personale" oltre che culturale, forgiata, per esempio, dal tipo di esperienze vissute, dai contesti sociali in cui si è cresciuti, dagli studi effettuati.

²⁸ Quando gli studenti sono più abituati all'uso dell'intervista come strumento di ricerca e di apprendimento, sarebbe auspicabile che essi stessi costruissero una griglia d'analisi.

2. Gli studenti hanno rilevato come non sempre i professori che stavano da più tempo in Messico avessero descritto meglio (cioè, in modo meno stereotipato) la cultura messicana rispetto a quelli che ci vivevano da meno tempo. Significa assumere consapevolezza che il tempo da solo non garantisce la comprensione dell'altro e che la cultura non si apprende "per osmosi". Questa affermazione vale per l'esperienza diretta di vita in un paese, così come per l'apprendimento di una linguacultura in classe.

3. Gli studenti hanno espresso un certo disagio rispetto ad alcuni giudizi emessi sui messicani, per esempio l'inaffidabilità, l'ipocrisia, la donna passiva ma profondamente manipolatrice, l'incapacità di gestire il tempo, ecc. In alcuni casi hanno ammesso di sentirsi "offesi", "non capiti". Questo significa "sentire" lo stereotipo, ma ciò costituisce anche l'*input* per un aspetto fondamentale nello sviluppo di una personalità interculturale: capire che giudicare sulla base della propria cultura è un rischio e un limite. Posso scegliere i valori per me fondamentali, ma non posso etichettare negativamente gli altri sulla base degli stessi. Perché sia garantito un dialogo interculturale occorre sviluppare una visione relativista.

Riflessioni conclusive

Vorrei concludere con due riflessioni. La prima, strettamente inerente alla proposta didattica presentata, prende le mosse dal *feedback* offerto dagli studenti. Questi, pur dichiarando che non è stato un percorso facile, l'hanno ritenuto particolarmente interessante e motivante. Soprattutto le interviste hanno ottenuto un enorme successo; riporto un paio di commenti che mi paiono alquanto rilevanti: "è come imparare italiano, ma in un modo non tradizionale"; "abbiamo lavorato nella lezione, ma non dentro lo schema della lezione". In fondo sottolineano uno stesso concetto che ricorda la *rule of forgetting* di Krashen: si ha una reale acquisizione quando ci si dimentica di stare imparando. Credo che l'uso dell'intervista in classe abbia un potenziale ricchissimo, in quanto si sviluppano varie abilità linguistiche e interculturali, attraverso l'uso di un materiale e di un compito autentici. Gli studenti diventano realmente protagonisti del loro apprendimento attraverso un percorso di ricerca e di riflessione che fomenta l'autonomia degli stessi, rendendoli indipendenti dall'idea dell'insegnante come unico "dispensatore" di conoscenze

linguistiche e culturali. Imparano, inoltre, a confrontare punti di vista diversi.

Sebbene non creda che con la proposta didattica descritta in questa sede si cancellino interamente gli stereotipi, è vero però che nel processo di sviluppo della CCI essa può costituire un percorso possibile verso la presa di coscienza degli stessi, dei limiti e dei pericoli insiti nelle generalizzazioni e che possa essere un valido punto di partenza per la formazione di una visione relativista.

La seconda riflessione è più generale e riguarda la DLC in prospettiva interculturale. Adottare una didattica interculturale non è compito semplice, in quanto non si tratta più di fornire agli studenti un bagaglio di informazioni sulla cultura *target*; sviluppare la CCI richiede profonde modificazioni nell'apprendente, di tipo cognitivo, comportamentale e affettivo,²⁹ precise strategie da adottare in classe, nuovi ruoli del docente e dello studente. Si tratta, pertanto, di fornire strumenti concettuali e operativi e di implementare attività finalizzate alla presa di coscienza di sé, degli altri, di sé in rapporto agli altri, di sviluppare quella sensibilità interculturale, che favorisce un dialogo fra sé e gli altri scevro di stereotipi e pregiudizi. Lo studente di lingua non ha più come modello il parlante nativo, ma il parlante interculturale, quell'attore sociale, secondo la definizione del QCER,³⁰ che facendo sua una prospettiva anti-etnocentrica nella relazione con l'Altro, possiede come principi di fondo: l'uguaglianza fra le culture e il rispetto dei diritti e della dignità umana, da intendersi come basi democratiche per l'interazione sociale. Ciò implica un cambiamento radicale nelle finalità dell'educazione linguistica, una maggiore responsabilità di tutti gli attori coinvolti nel processo didattico, dai creatori di materiali didattici, ai formatori, agli insegnanti, ma anche agli studenti stessi.

È un tipo di didattica complessa che risponde alle esigenze delle nostre complesse società attuali, globalizzate, dove la conoscenza di altre lingue non è più, come lo è stato per molto tempo un *plus* per alcuni, un arricchimento curricolare, ma diventa oggi indispensabile per la costruzione di società democratiche, inclusive e partecipative, e l'insegnamento delle lingueculture si configura, a mio avviso, come uno degli "spazi" privilegiati di conoscenza e

²⁹ Ute Weidenhiller, "La competenza interculturale", in Carlo Serra Bometo ed., *C'era una volta il metodo. Tendenze attuali nella didattica delle lingue straniere*, pp. 211-213.

³⁰ Quello dell'apprendente come attore sociale è un concetto ribadito più volte nel QCER: si veda per esempio Council of Europe, *op. cit.*, pp. 1-2; 11.

comprensione dell'altro, di co-azione con l'altro, oltre che di sperimentazione di quel *dépayement* indispensabile per capire che non solo ci sono piú modelli culturali possibili, ma anche "plus d'une façon d'être humain".³¹

Bibliografia

- BARRO, Anna *et al.*, "Cultural Practice in Everyday Life: the *Language Learners as Ethnographers*", in Michael BYRAM, Michael FLEMING eds., *Language Learning in Intercultural Perspective. Approaches through Drama and Ethnography*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 76-97.
- BYRAM, Michael, *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Clevedon, Multilingual Matters, 1997.
- BYRAM, Michael, Michael FLEMING, "Introduction", in Michael BYRAM e Michael FLEMING eds., *Language Learning in Intercultural Perspective. Approaches through Drama and Ethnography*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BYRAM, Michael *et al.*, *Developing the Intercultural Dimension in Language Teaching: A Practical Introduction for Teachers*. Strassbourg, Council of Europe, Language Policy Division, 2002.
- CORBETT, John, *An Intercultural Approach to English Language Teaching*. Clevedon, Multilingual Matters, 2003.
- COUNCIL OF EUROPE, *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*. Firenze, La Nuova Italia, 2002.
- FANTINI, Alvino E., "A Central Concern: Developing Intercultural Competence", *About Our Institution, SIT Occasional Papers Series, Inaugural Issue*, 1, 2000, pp. 25-42. Brattleboro, World Learning.
- HOFSTEDE, Geert, *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. New York, McGraw-Hill, 1991.
- MORAN, Patrick R., *Teaching Culture: Perspectives in Practice*. Boston, Heinle & Heinle, 2001.
- RISAGER, Karen, "The Teacher's Intercultural Competence", *Sprogforum*, Vol. 6, 18, 2000, pp. 14-20.

³¹ Tzvetan Todorov, *L'homme dépaycé*, p. 213.

- O'DOWD, Robert, "Understanding the 'Other Side': Intercultural Learning in a Spanish-english e-mail Exchange", *Language Learning & Technology*, Vol. 7, 2, May 2003, pp. 118-144.
- PELIZZA, Giovanna, "Quando la lingua non basta. La civiltà nell'insegnamentodell'italiano a stranieri", *In.IT*, Vol. II, 2, 2001.
- SERCU, Lies *et al.*, *Foreign Language Teachers and Intercultural Competence. An International Investigation*. Clevedon, Multilingual Matters, 2005.
- TODOROV, Tzvetan, *L'homme dépaycé*. Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- TRUJILLO SÁEZ, Fernando, "Carta abierta sobre la interculturalidad", *Carabela*, 54, 2003, pp. 167-174.
- WEIDENHILLER, Ute, "La competenza interculturale", in Carlo SERRA BORNETO, a cura di, *C'era una volta il metodo. Tendenze attuali nella didattica delle lingue straniere*. Roma, Carocci, 1998, pp. 209-226.

Sitografia (per le attività didattiche)

<http://www.pavonerisorse.to.it/interculturala/stereotipo.htm>
<http://www.mentecritica.net/cosa-si-nasconde-dietro-allo-stereotipo/oltre-il-confine/simone/1250/>

Índice

LA DÉCADA 1900-1910

<i>Presentación</i>	6
Mariapia LAMBERTI - Franca BIZZONI	
<i>Il mito e il peccato. Le antologie d'autore di Salvatore Quasimodo (1901-1968)</i>	35
Marinella CANTELMO	
<i>Una donna (1906) di Sibilla Aleramo come memoria "nazionale" e transnazionale</i>	43
Stephanie JED	
<i>"Un soffio, un alito di modernità?" Elda Gianelli e la scrittura "mutante" (1909)</i>	61
Cristina GRAGNANI	
<i>Lo sguardo di Sandro Penna (1906-1977): appunti per una cartografia omoerotica della città</i>	73
Luca CAMINATI	
<i>Una interpretación de la poesía de Penna (1906-1977) desde el existencialismo heideggeriano</i>	85
José Luis BERNAL	
<i>Ritratto di un artista in un interno: lo spazio nella narrativa breve di Vitaliano Brancati (1907-1954). Con quattro novelle sconosciute.</i>	117
Rita VERDIRAME	
<i>Il piano delle configurazioni spaziali nell'opera di Vitaliano Brancati (1907-1954)</i>	129
Anna CARTA	
<i>I Racconti romani di Alberto Moravia (1907-1990). Roma tra topos e spazio psicologico</i>	137
Maria Laura MOSCO	

- Cesare Pavese (1908-1950) e il linguaggio d'esilio* 137
Andrei BARASHKOV
- La traduzione di Cesare Pavese (1908-1950) di Three Lives di Gertrude Stein* 147
Stefania ZOCCATELLI
- "Con criterio cinematografico". Elio Vittorini (1908-1966) e la fotografia* 157
Irene LOTTINI
- Effetti poetici in Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini (1908-1977)* 169
Sabina LONGHITANO
- La dialéctica entre el goce y el deseo: Lacan y Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes (1911-1997)* 191
Verónica SAUNERO-WARD

LITERATURA ITALIANA DEL SIGLO XII AL XIX

- Los debates en torno al Contrasto de Cielo D'Alcamo. Un acercamiento al estado de la cuestión* 207
Fernando IBARRA
- Guido Cavalcanti y Dante Alighieri: del amor y otros demonios* 227
Mayerín BELLO
- Dos antenas para una pena eterna* 239
Jorge Alberto AGUAYO
- La maravilla al servicio del linaje: el Orlando furioso y la casa de Este* 249
Ana María MORALES
- Las disputas de la amistad. Pico y Ficino* 267
Ernesto PRIANI - Gema Ivette GUTIÉRREZ
- Tommaso Campanella y Cyrano de Bergerac* 279
Claudia RUIZ

- Los interiores de la narrativa dannunziana. El Vittoriale de la escritura* 289
Mariapia LAMBERTI

SOCIEDAD Y PENSAMIENTO EN ITALIA

- Un'utopia rivoluzionaria che anticipò l'Unità d'Italia: la Repubblica Romana del 1849* 305
Anna Maria SATTA
- Estado e Iglesia en Italia: de Cavour a Mussolini* 315
Franco SAVARINO
- Toni Negri. Poder y globalización en el mundo contemporáneo* 333
Elisabetta DI CASTRO
- Viaggi a bassa velocità: storie di bici e di popoli. Paolo Rumiz* 341
Rossella BERGAMASCHI

CINE Y TEATRO EN ITALIA

- Note sul rapporto fra lingua cinematografica e lingua teatrale negli anni Trenta* 349
Francesca GATTA
- Giuseppe Berto (1914-1978) al cinema: le sceneggiature, gli adattamenti dalle sue opere e la critica cinematografica* 361
Cristina VILLA
- Il Lorenzaccio di Carmelo Bene di fronte ai suoi ermeneuti. L'assenza della storia: l'anamorfose del potere* 371
Beatrice BARBALATO

LLINGÜÍSTICA DIDÁCTICA Y DEL ITALIANO

- Los tiempos compuestos del florentino medieval* 395
Patrizia ROMANI

L'acquisizione incidentale della cultura italiana nelle classi di L2/LS415
Daniela ZORZI

Il piacere e la sfida di scrivere in italiano: credenze e atteggiamenti nei confronti della scrittura in una classe di italiano L2429
Paolo TORRESAN

Proposta per una didattica interculturale dell'italiano con studenti messicani445
Manuela DEROSAS

ITALIA Y LA GENERACIÓN 1900 - 1910, VIII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, editado por la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* y la Coordinación General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 30 de octubre de 2009 en el Taller de Diseño e Impresión, S. A. de C. V., Av. Dos, 274, C. P. 03800, México, D. F. La tipografía y la formación estuvo a cargo de Mariapia Lamberti. El tiraje en papel cultural ahuesado de 90 gramos, consta de quinientos ejemplares.