

La Italia del siglo XIX al XXI:
literatura, crítica, historia, cultura
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

[El presente volumen es una impresión a partir de la correspondiente edición digital]

Primera edición: 2017

DR© Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

Ciudad Universitaria

04510, Ciudad de México

Hecho en México

ISBN (edición digital): 978-607-02-9948-3

Sabina Longhitano
Editora

La Italia del siglo XIX al XXI:
literatura, crítica, historia, cultura
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2017

Presentación

En el presente volumen encuentra lugar una selección de estudios derivados de varios eventos académicos organizados por la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*. La mayoría de ellos fueron presentados en las XI Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, que se llevaron a cabo del 28 al 31 de octubre de 2013. Aquellas jornadas estuvieron dedicadas a Giovanni Boccaccio en los setecientos años de su muerte, en el marco de las celebraciones internacionales. Fruto de ese exitoso encuentro fue un libro publicado en Italia,¹ sin embargo, dada su temática, algunas colaboraciones debieron quedar fuera. En 2016 la Cátedra celebró dos eventos especiales, el primero dedicado a Elsa Morante y el segundo a Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Para dar difusión a estos trabajos de investigación, aprovechamos esta oportunidad para incluir en un solo volumen una selección de los estudios presentados a lo largo de cuatro años de encuentros académicos.

La primera sección, dedicada a la literatura italiana del *Novecento*, contiene estudios tanto sobre autores célebres como sobre autores menos conocidos: como es nuestra tradición, el primer artículo está dedicado a Italo Calvino: Luca Pocci explora la concepción calviniana de la utopía, en particular en los tres ensayos dedicados a la obra de Fourier y en *Las ciudades invisibles*, analizando tanto la postura explícita de Calvino como lo que deja implícito sobre este tema. Lo que Pocci se propone mostrar es que la perspectiva ética de la utopía es en Calvino el resultado de una concepción de la realidad amargamente lúcida y desencantada, y de la historia, en particular la del siglo xx, como una proliferación de las tremendas utopías distópicas de los totalitarismos. Es por eso que la utopía calviniana se concibe de forma fragmentada, pulverizada, y su representación más clara se encuentra en las palabras de Marco Polo a Kublai Khan sobre el mundo como un infierno, donde lo que queda es reconocer los fragmentos de no infierno para hacer que perduren.

La noción de fragmentación que Pocci utiliza para describir la utopía de Calvino reaparece en el ensayo de Andrea Santurbano, quien se propone esbozar un panorama de la narrativa italiana del siglo xx concebido como un contrapunto ideal a la tradición humanista y realista boccacciana: la fragmentación

¹ Mariapia Lamberti, Fernando Ibarra y Sabina Longhitano, eds., *Giovanni Boccaccio (1313-1375): influenza e attualità*. Firenze, Franco Cesati, 2015.

de la experiencia, de la historia y de la memoria que experimenta el intelectual del siglo xx se traduce en nuevas formas discursivas que distorsionan la tradición mimético-realista de la *novella*.

Casi para ilustrar las consideraciones de Santurbano sobre los cambios del género del cuento en el siglo xx, los tres estudios que le siguen se enfocan en autores menos conocidos, excéntricos y marginales (para utilizar las palabras de Israel Mireles sobre Antonio Delfini) del *Novecento* italiano, y en perspectivas críticas inéditas. En la misma línea de las consideraciones de Santurbano, Israel Mireles, enfocándose en Antonio Delfini, analiza los cambios que sufrió en el *Novecento* el cuento largo y en general la forma del cuento, identificando en autores como Delfini los motores de cambios sutiles, no inmediatos ni directos, pero que darán vida a tendencias importantes en la literatura italiana del *Novecento*. En su análisis temático y estilístico de los cuentos recopilados en *Il ricordo della Basca*, la obra más conocida de Delfini, Mireles concluye que, si bien en esta obra se innova la forma del cuento, la imposibilidad de clasificar y organizar por géneros literarios los escritos de Delfini –y por lo tanto de compararlos con los de otros autores del siglo xx– configura su obra como una experiencia marginal, única en el panorama literario del *Novecento*, que encuentra su forma ideal justo en la flexibilidad del cuento.

En este mismo tenor, Alfredo Luzi nos presenta a un autor *sui generis*, Renzo Tomatis, científico y diarista-autobiógrafo, del cual Claudio Magris escribió que es capaz de transformar la experiencia científica, la ética de la investigación o su violación, en estructura narrativa, en narración de la vida y de sus pasiones, negociaciones y traiciones. Es así que la autobiografía se puede concebir no sólo como contar la propia vida sino también como vivir la propia escritura, como una experiencia análoga al experimento científico. La relación entre vida y escritura es también la inquietud que mueve a Paola Leoni, cuya contribución nos presenta, desde una perspectiva fuertemente ética y moral, un retrato inédito y vivaz de Antonio de Petro, definiéndolo como un *homo ludens* y colocándolo así en una categoría de escritores caracterizados por combinar la alegría y la profundidad al mismo tiempo, “perfetti nel camminare su una linea sottile, alta, trascendente e nel contempo del tutto terrena e concreta”. De Boccaccio a De Petro, pasando por Shakespeare, Cervantes, Gogol y Pushkin, Leoni compara la figura de Antonio De Petro con la del jesuita, teólogo y filólogo Hugo Rahner: ambos *homines vere ludentes*, que juegan para construir y alimentar la amistad que es la más grande y bella obra humana, y lo que nos puede acercar al misterio de Dios.

La jornada que dedicamos a Elsa Morante dio sus frutos con cuatro artículos. El primero, de Montserrat Mira, se propone delinear la poética morantiana configurándola como una poética-ética, un deber moral del poeta frente a la Era Atómica que se sintetiza en la idea de la libertad de espíritu de los Felici

Pochi -los verdaderos revolucionarios-, relacionados explícitamente con los *ragazzini*, como el Arturo Gerace de *L'isola di Arturo*, pero aún más en el pequeño Ueseppe de *La Storia*, que es, en palabras de Cesare Garboli, una novela sapiencial. En el segundo, de Sabina Longhitano, se utilizan las herramientas de la pragmática postgriceana para analizar tanto el papel de la inferencia pragmática como aspectos estilísticos en *L'isola di Arturo*. Siguen dos estudios de dos jóvenes investigadores, recién egresados de la carrera de Letras Italianas: Mariana García y León Camargo, quienes se enfocan en *Il mondo salvato dai ragazzini*, la primera para buscar su fundamento como manifiesto político, poético y espiritual y el segundo para mostrar la relación de “La serata a Colono”, que forma parte de la segunda sección de *Il mondo salvato dai ragazzini*, con el personaje sofocleo de Edipo. Además, Camargo destaca que, mientras el Edipo morantiano es un personaje culto, que hace referencia a Hölderlin pero también a Allen Ginzberg, el personaje de Antígona es el de una humilde analfabeta que acepta incondicional y naturalmente su destino de servir al padre y por eso es una figura de los Felici Pochi.

Para seguir ahondando en el debate sobre la permanencia, transformación y reinterpretación de los géneros literarios canónicos en el *Novecento*, el artículo que cierra esta sección, de Diego Mejía, también recién egresado de la carrera de Letras Italianas, busca en *Il Gattopardo* —una novela publicada en 1958— la relación entre la representación de Tancredi Falconeri y las varias declinaciones del héroe romántico elaboradas por la novela realista francesa del siglo anterior. A través de un análisis tematólogo y narratólogo, Mejía identifica rasgos que asocian al joven Falconeri con una genealogía de héroes de la literatura europea: dandis, rebeldes, nobles decaídos que se dedican a la vida bohemia, como el stendhaliano Fabrizio Del Dongo y los balzaquianos Raphaël de Valentin y Lucien de Rubempré.

La segunda sección, dedicada a la filosofía, historia e historia del arte italiana, se abre con un artículo de Teresa Rodríguez y Alejandro Flores dedicado a la filosofía humanista. Uno de los puntos cruciales en la filosofía del primer humanismo, o humanismo civil, es la importancia otorgada a la vida activa sobre la vida contemplativa; a esto reaccionará, en la segunda mitad del siglo xv y en correspondencia con la transición de Florencia del *Comune* a la *Signoria*, el movimiento neoplatónico, liderado por Marsilio Ficino. En su artículo, Rodríguez y Flores matizan esta visión, mostrando que en los primeros epítomes de los *Diálogos* platónicos, dedicados a Cosme de Médici por un Ficino aún joven, se muestra un genuino interés hacia la relación entre la noción de Bien y la vida civil.

Es el tema anterior, colocado en otro contexto y tratado desde otra perspectiva, la histórica, el que reaparece en los dos siguientes artículos, ambos enfocados en el siglo xix: la época de la unificación nacional tanto italiana

como mexicana. El primero, de Andrea Mutolo, analiza la relación entre Estado e Iglesia en Italia desde una perspectiva revisionista, que busca matizar la oposición entre historiadores católicos, quienes victimizan a la Iglesia y demonizan al estado laico, e historiadores laicos, quienes consideran el exceso de poder y riqueza económica de la Iglesia, junto con su cerrazón y rigidez doctrinaria, como un elemento desestabilizador para el naciente Estado italiano. Se buscan entonces, más allá de esta polarización, las razones complejas y a veces contradictorias que determinan las varias etapas de este proceso. En el segundo artículo, Franco Savarino lleva a cabo una comparación puntual entre el proceso de unificación de México y el de Italia, encontrando similitudes que radican en la fuerte tendencia decimonónica a las reformas inspiradas en los principios del liberalismo, vueltas a transformar las fuertes estructuras corporativas y eclesiásticas típicas del *Ancien Régime*.

El tema de la construcción de la identidad nacional emerge también en el artículo de Giuditta Cavalletti, quien se detiene en el valor simbólico de la *Ara Pacis Augustae*, uno de los monumentos emblemáticos de la Roma del primer imperio, desde una doble perspectiva: la de su construcción -la *Pax augustea*, plasmada en las *Res Gestae Divi Augusti*, la autobiografía idealizada de Octaviano Augusto- y la de su recepción, que coincide con su restauración por parte del régimen de Mussolini, dentro del proyecto fascista de creación de una identidad nacional basada en los símbolos y mitos de la Roma imperial.

La tercera y última sección, dedicada al teatro, al cine y a los nuevos escenarios del debate literario y cultural, se abre con un estudio de Armando Cintra, quien lleva a cabo un análisis tematólogo de dos óperas de la madurez de Giuseppe Verdi, *Rigoletto* e *Il trovatore*, ambas centradas en los temas de la maldición, traición y venganza, que se analizan tanto en los libretos verdianos como en sus fuentes, respectivamente *Le roi s'amuse* de Victor Hugo y *El trovador* de Antonio García Gutiérrez.

Alonso Ríos analiza la función de la representación del espacio en el cine, en particular el cine italiano desde el Neorrealismo hasta nuestros días, discutiendo el impacto del territorio en el cine y del cine en el territorio para distinguir entre un paisaje como ambientación de la narración y un paisaje como parte integrante de ella, un *paesaggio narrativizzato* donde la película resulte en una narración sobre la ciudad en sí.

Este volumen cierra con un artículo de Fabrizio Lorusso que nos proporciona un mapa crítico para recorrer los nuevos escenarios del debate literario y cultural y de la circulación de textos literarios: las revistas literarias en internet, blogs, portales y páginas web dedicadas a la literatura y a la crítica literaria contemporánea, consideradas en su conjunto como una red de conexiones que conforma un sistema con grandes potencialidades. Más allá de resumir el contenido de cada blog literario, Lo Russo se enfoca en sus peculiaridades, conformaciones y funciones y resume los debates clave sobre este fenómeno,

observando que estos espacios virtuales, si bien no han sustituido totalmente las revistas impresas, ya se consideran como una parte importante y particularmente dinámica en el sistema literario actual y han proporcionado a los debates literarios y culturales una nueva visibilidad, nuevos interlocutores, un público más amplio y variado y un alcance social, además de impulsar un estilo distinto en muchos aspectos de la producción literaria contemporánea, de su difusión y del debate en torno a ella.

Sabina LONGHITANO

L'utopismo senza utopia di Italo Calvino

Luca POCCHI
Western University

In quest'articolo mi propongo di seguire le tracce di quella che chiamerei l'utopia secondo Calvino, nel tentativo di coglierne non solo il contenuto esplicito (ciò che Calvino dice sulla e della utopia) ma anche il contenuto implicito (ciò che Calvino non dice ma lascia intendere). I testi in cui si rinvengono le tracce piú chiare dell'utopia secondo Calvino sono la trilogia di saggi dedicati a Charles Fourier e *Le città invisibili*. Si tratta di testi affini sul piano tematico –il loro comun denominatore è appunto il tema dell'utopia– e vicini sul piano cronologico. Risalgono tutti ai primi anni settanta. *Le città invisibili* esce nel 1972, i tre saggi su Fourier ovvero “La società amorosa”, “L'ordinatore dei desideri” e “L'utopia pulviscolare” escono fra il '71 e il '73, anche se va aggiunto che la riflessione sull'utopista francese copre un arco di tempo piú ampio, dato che i suoi inizi sono da collocarsi in quell'anno topico che fu il '68. Il mio intento è di concentrarmi su questi testi, integrandone l'analisi con riferimenti ad ulteriori indizi ricavabili da altri scritti, come il saggio “Cibernetica e fantasmi”, apparso per la prima volta nel 1967, e *Palomar* (1983).

L'utopia o, per essere piú precisi, l'atteggiamento utopico abbozzato da Calvino è il risultato di una prospettiva o posizione etica che definirei cura del contingente. Per cura del contingente intendo la propensione a cogliere e coltivare il buono e il bene già iscritti nel presente in quanto segni di un possibile meglio da proiettare nel futuro. Intendo cioè un'attenzione vigile e intensa verso il futuro possibile e desiderabile presente in potenza, mi si passi il gioco di parole, nel presente. In definitiva, dunque, l'espressione di cui farò uso designa un curarsi del presente in cui quest'ultimo è in ogni momento considerato e vissuto non solo come mero qui ed ora, ma anche come futuro anteriore. Per completare questa mia dichiarazione d'intenti, dirò inoltre che l'altro mio proposito è mostrare come la prospettiva etica che alimenta l'idea di utopia attribuibile a Calvino sia, a sua volta, il prodotto di una concezione dell'utopia stessa caratterizzata da un senso, se non di disillusione, certo di disincanto. Disincanto giustificato dalla necessità di fare i conti con la storia e, in particolare, con un secolo, il '900, che ha visto un proliferare senza precedenti di distopie realizzate sotto forma di totalitarismi di vario genere.

L'utopia pulviscolare

Cura del contingente e disincanto sono le componenti che delineano non solo l'orientamento etico dell'utopia secondo Calvino, ma anche, e soprattutto, l'orizzonte della sua finalità ed efficacia cognitiva. Quest'ultimo è anzi il punto migliore dal quale partire alla ricerca delle tracce che consentano di mettere insieme i pezzi dell'utopia calviniana. Per prima cosa, occorre notare che, riflettendo sulla funzione cognitiva dell'utopia nel postmoderno, Calvino fa capire che essa non può più consistere nell'immaginare una totalità, giusta e desiderabile in ogni suo dettaglio (un intero mondo ideale e/o un'intera società perfetta), da collocare nel futuro. Al ragionare e pensare utopico va invece attribuita una funzione cognitiva più limitata e tuttavia essenziale; la funzione di indicare il bene e il giusto sotto forma non di strutture o visioni globali, bensì di frammenti. Questo pensare l'utopia in modo frammentario – questo pensarla per, e in, frammenti – è una proposta che ha un luogo testuale e un nome. Il luogo testuale in cui Calvino la elabora e avanza sono i saggi dedicati a Fourier, in particolare il terzo in ordine cronologico. Il nome, annunciato nel titolo di questo stesso saggio – “Per Fourier. Commiato. L'utopia pulviscolare” – è appunto utopia pulviscolare. Vale la pena citare *in toto* il paragrafo conclusivo. Scrive Calvino:

Certo ultimamente anche il mio bisogno di rappresentazione sensoriale della società futura è scemato. Non per vitalistica rivendicazione dell'imprevedibile, né per cinica rassegnazione al peggio, o perché abbia riconosciuto la superiorità dell'astrazione filosofica nell'indicarmi l'auspicabile, ma forse solo perché il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa.¹

Gli aggettivi che Calvino usa per descrivere il modo in cui si raffigura l'utopia – “polverizzata”, “corpuscolare”, “sospesa” – sono sinonimi di “pulviscolare”. Si può anzi dire che sono variazioni sul tema della pulviscolarità; ovverosia sul tema o qualità che definisce l'immagine calviniana dell'utopia. Evocando l'idea della frammentazione, della scomposizione in particole o granelli di polvere, questi aggettivi conferiscono al modello di utopia cui si riferiscono una sostanza fine e leggera, di fatto, come suggerisce uno di essi – l'aggettivo “sospesa” – quasi evanescente. Ora è indubbio che Calvino intenda l'aggettivo “pulviscolare” – con tutta la sua capacità di designare la fine, persino rarefatta, consistenza del frammento – in una accezione positiva. Ma è parimenti certo

¹ Italo Calvino, “Per Fourier. Commiato. L'utopia pulviscolare”, *Una pietra sopra*, p. 308.

che “pulviscolare” richiama inevitabilmente anche un altro significato: il significato negativo di indistinguibile e nebuloso. Sembra pertanto lecito supporre che Calvino scelga questo aggettivo proprio per la sua duplice sfumatura semantica. Da una parte, la sua utopia sarebbe pulviscolare nel senso di composta da, e scomponibile in, frammenti. Dall'altra, sarebbe invece pulviscolare nel senso di non fissabile e raffigurabile in una forma o immagine totale e integrale chiaramente distinguibile.

Va osservato che, di queste due sfumature dell'aggettivo pulviscolare, quella a cui va ricondotto l'elemento di aperta ambiguità che si coglie nella visione calviniana dell'utopia è senz'altro la seconda. Infatti, se è vero che l'utopia proposta da Calvino è pulviscolare anche nel senso che le sue parti o frammenti non tendono verso una totalità perspicua, è però altrettanto vero che lo stesso Calvino dichiara espressamente di avere a cuore le utopie, o meglio certe utopie, raffigurabili come totalità. Ecco dunque l'elemento di contraddittorietà, elemento che rileviamo, occorre precisare, non certo per cogliere Calvino in errore ma, al contrario, per sottolineare che la sua sembra essere una contraddittorietà o ambiguità consapevole e voluta.

Per maggior chiarezza, è opportuno citare ancora il saggio dedicato a Fourier, nel quale Calvino, dopo aver definito le utopie che ammira di più “macchine logico-fantastiche”, afferma:

La macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo “scarto assoluto” d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti. Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori.²

Nel commentare questo passaggio notiamo subito che Calvino assegna ai progetti utopici un fondamentale compito cognitivo (ma anche etico e politico), il compito di tenere in vita l'opposizione fra la sfera dell'esperibile e la sfera del rappresentabile, attraverso la creazione di mondi immaginari pensati in tutti i loro dettagli come radicalmente divergenti dal mondo reale. Il dato da sottolineare è che l'utopia è descritta come una “macchina logico-fantastica” in grado di pensare un altro mondo non a grandi linee bensì nel dettaglio. Ciò fa venire in mente un'affermazione di Roland Barthes contenuta nel suo studio su Fourier pubblicato nel 1971 –nel volume *Sade, Fourier, Loyola*– studio che

² *Ibidem*, p. 306.

Calvino, all'epoca in cui scriveva il saggio qui citato sull'utopista francese, presumibilmente conosceva. In sintesi, parlando della minuziosità descrittiva di Fourier, Barthes osserva che l'immaginazione connaturale al pensiero utopico è una immaginazione del dettaglio alimentata e sostenuta dal piacere insito nell'atto di desiderare l'altro e l'altrove. In perfetta consonanza con quanto afferma Barthes, Calvino dichiara che la forza dell'immaginazione utopica risiede nel rappresentare mondi possibili o magari solo concepibili come strutture di particolari, le quali, proprio per tale caratteristica –per il loro essere pensate nel particolare, e cioè appunto nel dettaglio– possiedono, nell'insieme, una pronunciata perspicuità e, persino, icasticità. Questa dichiarazione è importante perché oltre a segnalare un elemento di sintonia fra Calvino e Barthes conferma il contrasto o, per dirla in parole più forti, la contraddizione fra due volti di Calvino: da un lato il Calvino che discetta sull'utopia *tout court*, celebrandone la tradizionale, storica capacità di rappresentare totalità immaginarie caratterizzate dalla perspicuità dei loro dettagli; dall'altro il Calvino che, nel teorizzare la propria utopia, parla di frammenti, di particolari pulviscolari privi di una forma perspicua e di una totalità che li inglobi.

La singolare contraddizione che emerge –singolare perché, come rilevato, aperta e verosimilmente intenzionale– è il segnale del disincanto che caratterizza il punto di vista di Calvino nel momento in cui l'oggetto di riflessione non è tanto la funzione storica dell'utopia quanto la definizione dell'orizzonte etico-cognitivo di un'utopia praticabile nel presente. Nel saggio intitolato “La società amorosa”, soffermandosi sulla unicità di Fourier, Calvino aveva parlato della capacità “di vedere un mondo completamente diverso, di descriverlo nei più minuti particolari, di analizzarlo nel meccanismo delle sue motivazioni”.³ Calvino aveva insomma indicato in Fourier l'interprete migliore e insuperato della funzione storica dell'utopia. Ma la visione globale di un mondo intero o di una totalità completa non è l'orizzonte dell'utopia a cui pensa Calvino nel presente. L'orizzonte dell'utopia calviniana è più limitato; è un orizzonte di frammenti orfani di una totalità che li contenga e comprenda.

Dunque, se gli scritti su Fourier –e, in special modo, il terzo in ordine cronologico– sono lo spazio testuale nel quale questa utopia viene abbozzata sul piano teorico, *Le città invisibili* sono invece il momento della riflessione calviniana in cui tale abbozzo di utopia è meglio illustrato. Nell'ultima delle diciotto cornici che racchiudono le cinquantacinque città invisibili che Marco Polo descrive a Kublai Kan, quest'ultimo si rivolge al veneziano con una domanda riguardante il futuro o, più precisamente, la pluralità di futuri immaginabili e desiderabili. Dice Kublai Kan: “Tu che esplori intorno e vedi i segni, saprai dirmi verso quale di questi futuri ci spingono i venti propizi”. Al che Marco risponde:

³ I. Calvino, “Per Fourier. La società amorosa”, *Una pietra sopra*, p. 269.

-Per questi porti non saprei tracciare la rotta sulla carta né fissare la data dell'approdo. Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel via vai, per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo per pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi raccoglie. Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. Forse mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che t'ho detto.⁴

Le parole di Marco illustrano l'idea di utopia verso cui propende Calvino esponendone e chiarendone il contenuto. Le componenti principali di tale idea sono infatti tutte citate e presenti. In primo luogo, c'è il riferimento esplicito ad una "città perfetta fatta di frammenti", di "pezzi" o "istanti" distinti ai quali è attribuito il carattere di particolari salvifici "mescolati col resto", ovvero fusi e confusi con una realtà generale, da cui vanno isolati. Quindi, ad integrare la descrizione di un'utopia fatta di frammenti salvifici, vi è l'aggiunta di un ulteriore elemento. Viene infatti precisato che la frammentarietà di questi particolari o momenti delinea una tensione utopica "discontinua nello spazio e nel tempo" e dunque tale da escludere la prefigurazione di un altrove o di un non ancora nei quali possa cristallizzarsi, tutto in una volta, lo sforzo di pensare e immaginare la città perfetta. Infine vi è una terza componente la quale, più ancora delle altre due, ha a che fare sia con la dimensione cognitiva e immaginativa del pensare l'utopia sia con la dimensione, diciamo così, latamente etica. Attraverso il linguaggio allusivo che contraddistingue i dialoghi con Kublai e passando da un tono dichiarativo ad un tono esortativo, Marco Polo si rivolge all'imperatore intimandogli di cercare e coltivare un'utopia che per il fatto di essere, come dice Marco stesso, "ora più rada ora più densa" richiama l'immagine e la consistenza della polvere. Va oltretutto notato, a questo punto, che un nesso fra una proprietà come la discontinuità e una cosa come la polvere esiste ed è identificabile nel concetto, caro a Calvino, di "discreto", concetto il cui contrario è designato dal termine "continuo". In "Cibernetica e fantasmi" –pubblicato nel 1967, dunque a ridosso sia degli scritti su Fourier che delle *Città invisibili*– Calvino usa "discreto" e "continuo" come termini designanti due opposti modi di rapportarsi al mondo, individuando nel primo la nozione chiave di quello che gli appare come il paradigma epistemologico emergente. Scrive Calvino:

⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, p. 169.

Il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre piú come *discreto* e non come *continuo*. Impiego il termine “discreto” nel senso che ha in matematica: quantità “discreta” cioè che si compone di parti separate. Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si sdipana, oppure immagini gassose, come una specie di nuvola, tant’è vero che veniva spesso chiamato “lo spirito”, –oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo.⁵

Sembra legittimo affermare che questa preferenza per il discreto a scapito del continuo sia rappresentata e quasi esemplificata proprio dal personaggio di Marco Polo. Cosa sono infatti le città pensate e descritte dal veneziano se non “stati discontinui” –in parte sogni, in parte incubi– di una tensione immaginativa che assume una forma frammentaria e una sostanza pulviscolare? E, inoltre, lo stesso alternarsi di sogni ed incubi nella successione delle cinquantacinque città non ci dice forse che la ricerca dell’utopia da parte di Marco, nella sua discontinuità, è scandita da immagini e risultati ora desiderabili ora indesiderabili, ora cioè utopici ora distopici? Quest’ultimo aspetto è importante in quanto fornisce la conferma che la ragion d’essere dell’utopia calviniana non risiede nella raffigurazione di una totalità (la città perfetta immaginata in ogni suo dettaglio) ma nell’attenzione rivolta ai particolari, precari e frammentari, che la rendono pensabile nel presente.

Proprio il rapporto fra presente e utopia, cosí come lo vede Calvino, è una questione importante sulla quale è necessario soffermarsi. Per comprendere bene il modo in cui questo rapporto viene concepito ed articolato, mi avvarrò di quella che a tutt’oggi rimane la disamina piú acuta dell’utopia secondo Calvino: il saggio di Francesco Muzzioli, risalente al 1987, dal titolo “Polvere di utopia”. Verso la conclusione del denso e minuzioso studio di Muzzioli, si trovano due affermazioni particolarmente importanti che è utile citare qui. La prima è che nell’utopia calviniana si scorge “non la pretesa di un cambiamento miracoloso rinviato nel futuro, quanto piuttosto la momentanea indicazione, nel presente, di quei particolari appena visibili, eppure capillari e proliferanti, che stimolano l’immaginazione a porre in questione l’esistente”.⁶ La seconda affermazione importante di Muzzioli è che il signor Palomar, scrutando incessantemente il proprio spazio allo scopo di esplorare e mettere in dubbio il proprio tempo, “è il rigoroso antieroe di questa utopia ‘polverizzata’, che è, come giusto, un’utopia antiutopica: se ormai l’altrove viene situato all’interno del luogo piú consueto e familiare”.⁷

⁵ I. Calvino, “Cibernetica e fantasmi”, *Una pietra sopra*, p. 203.

⁶ Francesco Muzzioli, “Polvere di utopia”, *Nuova Corrente*, 34.99, 1987, p. 155.

⁷ *Idem*.

Dunque, nell'efficace analisi fornita da Muzzioli, l'utopia di Calvino è descritta meno come un guardare altrove, in direzione di un futuro prefigurato e raffigurato in forma di totalità, che come un guardare altrimenti; come un guardare, cioè, rivolto al presente in cerca di quei particolari che aiutano a "porre in questione", e magari a rifiutare e contrastare, l'esistente. Ma i particolari che consentono di "porre in questione" l'esistente sono, oltre che elementi del presente, anche segnali e anticipazioni di un futuro possibile. Sono cioè elementi di un presente visto e vissuto, per tornare a quanto ho detto all'inizio della mia dichiarazione d'intenti, non come mero qui e ora ma come futuro anteriore. L'altrove cui sembra tendere Calvino, se di un altrove vogliamo parlare, è pertanto già qui sotto forma di quei particolari, discreti e frammentari, che rappresentano il presente da coltivare per far sí che esso continui nel futuro. In questo senso, però, asserire, come fa Muzzioli, che l'utopia di Calvino è "antiutopica", significa, a mio avviso, definirla in maniera insoddisfacente e in modo discutibile. Dico questo per un motivo semplice. La definizione di Muzzioli suggerisce l'idea che quella di Calvino sia un'utopia che nega se stessa, un progetto che si pone come utopico ma che, invece, mira ad annullare proprio ciò che appare essere. Che si tratti insomma di un progetto che si presenta come *pro* utopia nella forma salvo rivelarsi appunto *anti* nella sostanza, nei contenuti. Ma il punto è che il progetto che ci offre Calvino vuol essere, a dispetto della designazione che ne dà Muzzioli, autenticamente utopico sia nella forma che nella sostanza, per quanto forma e sostanza siano, nella fattispecie, soltanto abbozzate, delineate a grandi linee. Vorrei pertanto, nel tentativo di cogliere l'originalità della riflessione di Calvino, proporre una definizione dell'utopia calviniana diversa da quella fornita da Muzzioli.

La tesi che vorrei avanzare è che l'originalità dell'utopia di Calvino non sta nel suo essere antiutopica; sta, semmai, nel suo essere agnostica. Con ciò intendo dire che quello dello scrittore ligure non è lo schizzo di un'utopia ironica, che nega la propria apparenza, ovvero il suo stesso statuto utopico (secondo quanto si può arguire, come detto, dalla definizione di Muzzioli). Quello di Calvino è, piuttosto, l'abbozzo di una prospettiva che, attraverso la metafora della pulviscolarità e l'implicito rimando al frammento in quanto manifestazione del particolare (del *discreto* staccato dal *continuo*), rifiuta di attribuire all'utopia il sapere che la contraddistingue e che tradizionalmente le compete, e cioè il saper creare, per mezzo di un atto di pre-figurazione immaginifica e fabulatoria, la visione compiuta e completa di un mondo al di sopra e al di fuori delle tribolazioni della storia. È, dunque, il fatto che l'utopia di Calvino non vuole *sapere* proprio ciò che dall'utopia ci si attende che sappia, proprio ciò, in un certo senso, che solo all'utopia è dato nella nostra cultura *sapere* –vale a dire *sapere* immaginare un mondo totale redento– è proprio tale fatto, tale rinuncia, a rendere l'utopia di Calvino non antiutopica ma agnostica. Astenendo-

si dall'immaginare il mondo o società perfetti, l'utopia abbozzata da Calvino ambisce non a raffigurare una totalità immune dalla contingenza della storia e del suo divenire, ma al contrario a curare quei frammenti di buono e di bene che accrescono la vivibilità del mondo storico e della sua stessa contingenza. In definitiva, nella riflessione di Calvino c'è utopismo (orientamento, impeto utopico), ma non c'è utopia. C'è il riconoscimento della necessità del percorso ma non c'è la meta; c'è il riferimento al processo ma manca l'indicazione del risultato o il prodotto del processo. Cosicché quello che ci propone Calvino è anche definibile, se vogliamo, come utopismo senza utopia.

Che l'utopismo senza utopia di Calvino sia rivolto esclusivamente al presente invece che al futuro –dimensione temporale, quest'ultima, naturale (quantomeno nella modernità) dell'utopia– è la conseguenza logica dell'atteggiamento agnostico di Calvino. Ed è altresì la prova del carattere paradossale di tale utopismo. Paradossale perché al di là e al di fuori della *doxa*, del senso comune connesso alla categoria dell'utopia. Senso comune prodotto da/di una lunga e ricca tradizione, che si fonda su un doppio nesso: il nesso utopia-futuro e quello utopia-totalità. Cercando fra le pieghe del presente quei segni, particolari e discreti, che consentono di mettere in questione l'esistente, l'utopista Calvino dimostra implicitamente che la funzione da lui riconosciuta all'utopia non è né una funzione anticipatoria (l'utopia come visione o pre-visione di un futuro mondo redento) né una funzione compensativa (l'utopia come racconto consolatorio). È, piuttosto, una funzione che chiamerei esplorativa; l'utopia, cioè, come movimento senza fine, come moto e ricerca perpetui. In sintesi, l'agnosticismo di Calvino e il suo utopismo senza utopia sono alimentati non dall'aspirazione a trasformare il presente nell'immagine totale e completa del suo futuro redento ma dal desiderio di cambiare la percezione del presente esplorandone ed esponendone le latenti risorse utopiche.

Conclusioni

Questa attenzione viva e intensa per il bene e il buono inscritti nel presente, un'attenzione che ho chiamato 'cura del contingente', è ciò che impedisce al disincanto calviniano nei confronti dell'utopia –intesa nell'accezione classica di mondo futuro immaginato in tutti i suoi dettagli– di scivolare in quel praticismo (o realismo, che dir si voglia) rozzo e sbrigativo, la cui preoccupazione è una sola: negare valore e utilità al pensare e desiderare che le cose possano essere diverse da come sono. Il richiamo a prendersi cura del contingente è dunque il fattore che permette a Calvino di offrire non un'antiutopia ma l'abbozzo (poiché di progetto non si può parlare) di un'utopia singolare e *sui generis*; un'utopia, secondo quanto si è ipotizzato e argomentato qui, capace

paradossalmente di essere insieme agnostica e propositiva. Palomar, con la sua incessante lettura di frammenti del presente e con la sua rinuncia a cercare quello che lui stesso chiama il “modello dei modelli” –il modello in grado cioè di restituire un’immagine totalizzante del mondo– è senza dubbio, per citare di nuovo Muzzioli, “il rigoroso antieroe di questa utopia”. E tuttavia non è il solo. Vi è almeno un altro personaggio a cui può essere riconosciuto il ruolo di antieroe dell’utopia di Calvino e si tratta, come si è già suggerito, del Marco Polo delle *Città invisibili*. Anche Marco, al pari di Palomar, pensa e ragiona fondendo insieme disincanto e cura del contingente. È infatti significativo che le ultime parole di Marco –le parole finali delle *Città invisibili*– siano un omaggio proprio a questi due elementi e, più specificamente, alla loro funzione di coordinate dell’atteggiamento etico e cognitivo che alimenta l’utopia che Calvino chiama pulviscolare. Replicando, per l’ultima volta, al pessimismo ed alla visione distopica di Kublai, il veneziano afferma:

L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.⁸

Ecco forse l’immagine più cristallina che Calvino ci ha lasciato del suo sguardo utopico, un’immagine in cui disincanto e cura del contingente, espressi attraverso il personaggio di Marco Polo, indicano che non solo l’inferno ma anche il suo contrario, il non inferno, sono già qui, in mezzo a noi, nel presente. Il non inferno sotto forma di quei frammenti d’utopia ai quali occorre prestare l’attenzione accesa e costante che consente prima di riconoscerli, poi di farli durare affinché possano spandersi, come polvere, nel futuro.

Bibliografia

- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier Loyola. Seguito da Lezione*. Torino, Einaudi, 2001.
- CALVINO, Italo, *Le città invisibili*. Torino, Einaudi, 1972.
- CALVINO, Italo, “Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)”, *Una pietra sopra*. Milano, Mondadori, 1995, pp. 199-219.

⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, p. 170.

- CALVINO, Italo, “Per Fourier. La società amorosa”, *Una pietra sopra*. Milano, Mondadori, 1995, pp. 268-272.
- CALVINO, Italo, “Per Fourier. L’ordinatore dei desideri”, *Una pietra sopra*. Milano, Mondadori, 1995, pp. 273-300.
- CALVINO, Italo, “Per Fourier. Commiato. L’utopia pulviscolare”, *Una pietra sopra*. Milano, Mondadori, 1995, pp. 301-308.
- CALVINO, Italo, *Palomar*. Torino, Einaudi, 1983.
- MUZZIOLI, Francesco, “Polvere di utopia”, *Nuova Corrente*, 34, 99, 1987, pp. 147-156.

Quel che resta della novella: brevi considerazioni sull'antiumanismo del Novecento

Andrea SANTURBANO
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

In questo contributo cercherò di raccogliere una sfida non facile: quella di tessere una sorta di contrappunto alla tradizione boccacciana, umanista e realista, recuperando alcune esperienze letterarie nell'ambito delle nuove prospettive gnoseologiche del xx secolo. È chiaro che il rischio è quello di poter dire tutto e il contrario di tutto, tanto vasto e variegato si presenta l'orizzonte della narrativa. Per cui la mia analisi si soffermerà in prevalenza su un concetto quale la *frammentazione* di esperienza, storia e memoria durante il periodo considerato, e su come tutto ciò si traduca in nuove forme di discorso, a partire da alcuni autori che stravolgono, appunto, tutta una consolidata tradizione mimetico-realista.

Innanzitutto, c'è da considerare come il soggetto dell'enunciazione, quell'*homo faber* protagonista delle novelle del *Decameron*, debba essere completamente ridefinito nell'ambito degli esempi che farò. Vorrei organizzare il mio discorso attorno ad alcuni parametri, quali, principalmente, l'annunciata "morte dell'uomo" da parte di Friedrich Nietzsche e la scrittura frammentaria ed aforistica che ne deriva. Ho usato non a caso "morte dell'uomo", poiché, in definitiva, è della costruzione di un "uomo nuovo" che si parla: di un uomo privo dell'alibi e della protezione dei grandi sistemi di pensiero, e posto di fronte alla condizione e responsabilità di ripensarsi.

Alain Badiou, pensatore e filosofo francese, rilegge il xx secolo nell'ottica di questo programma di pensiero nicciano,¹ e lo inquadra secondo due grandi direttrici: la prima, quella dell'umanismo radicale, identificabile nella proposta di Jean-Paul Sartre, che vuole riempire il vuoto lasciato dal Dio che è morto attraverso quest'assolutizzazione dell'uomo. Così Badiou riassume il pensiero sartriano:

L'uomo è l'assoluto di se stesso o, piú esattamente, è il divenire senza fine dell'assoluto che egli è. [...] L'uomo è ciò che l'uomo deve inventare. Tale è il contenuto di ciò che si dà non tanto come morale personale, quanto come ipotesi di emancipazione. L'uomo ha il solo dovere di farsi avvenire come unico assoluto.²

¹ Alain Badiou, *Il secolo*, in particolare il capitolo 13, "Sparizioni congiunte dell'uomo e di Dio".

² *Ibidem*, p. 188.

In altre parole, deve essere l'uomo al centro del suo programma; uomo che nella sua alienazione (ovvio riferimento al marxismo di Sartre) deve trovare la sua emancipazione, attraverso delle tappe che sono sempre nuove forme di emancipazione. Uscire da se stesso per tornare a se stesso, insomma, secondo un processo squisitamente antropologico.

La seconda direttrice suggerita da Badiou è invece identificabile nell'antiumanismo radicale, facente capo, ovviamente, a Michel Foucault. Famosa è la profezia finale di quest'ultimo, in *Le parole e le cose*, sull'imminente scomparsa dell'uomo, dell'invenzione chiamata uomo:³ questo passo si renderebbe necessario per ricreare uno spazio dove si possa pensare di nuovo –e sotto accusa finisce la stessa filosofia–. In senso piú lato, percorrendo le altre grandi questioni disseminate nel corso della sua opera, si può concludere che per Foucault è lo stesso umanismo ad aver reso pessimi servigi all'uomo, avallando distruzioni di massa, politiche conservatrici, perpetuazione dei dispositivi di controllo e via dicendo. Insomma, è l'uomo –e naturalmente, in quanto suo referente “fallimentare”, il suo essere oggetto del linguaggio– a dover essere ripensato a partire dalla sua scomparsa. Considerazioni non lontane da quelle di Heidegger in *Che cos'è la metafisica*, alcuni anni prima, sulla necessità di interrogare chi pone domande, cioè l'uomo, e non lasciarlo fuori dalla discussione circa il proprio, non scontato, “esserci”.

È importante ricordare brevemente che secondo Badiou le due proposte citate, pur nella loro antitesi, possono trovare innumerevoli situazioni in comune, a partire dalla considerazione dell'uomo, nel suo “vuoto”, come figura aperta; e ciò principalmente nei momenti rivoluzionari. Mentre il vero fallimento odierno risiederebbe nel fatto che ambedue le visioni siano state soppiantate da un bieco “umanismo animale”, che soppianta la discussione e fa dell'uomo un essere degno di pietà, suscitando commozione tra le masse attraverso l'esposizione di corpi, violenze, torture ed altro, e richiamando le stesse masse a una falsa e populistica comunione, imperniata sui concetti utilitaristicamente morali di *bene* e di *democrazia* (viene qui da pensare all'invece utilitaristica ma non falsamente morale concezione che presiede all'universo decameroniano in molti dei suoi protagonisti). Da qui le feroci critiche di Badiou alle moderne democrazie rappresentative e ai loro ideali di facciata.

³ Vale qui la pena ricordare il passo conclusivo del libro: “L'uomo è un'invenzione di cui l'archeologia del nostro pensiero mostra agevolmente la data recente. E forse la fine prossima. [...] Se tali disposizioni dovessero svanire come sono apparse, se, a seguito di qualche evento di cui possiamo tutt'al piú presentire la possibilità ma di cui non conosciamo per ora né la forma né la promessa, precipitassero, come al volgersi del XVIII secolo accadde per il suolo del pensiero classico, possiamo senz'altro scommettere che l'uomo sarebbe cancellato, come sull'orlo del mare un volto di sabbia”. Michel Foucault, *Le parole e le cose*, p. 427.

Ma tornando all'ambito piú specifico del discorso, quello sulla perdita della centralità e dell'unità della figura dell'uomo registrate da molte espressioni letterarie del xx secolo, non sarà inutile ricordare le famose considerazioni di Walter Benjamin sulla figura del narratore contenute in piú testi, da "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov" a "Esperienza e povertà": secondo il letterato tedesco, l'arte del narrare (siamo negli anni trenta) si stava avviando al tramonto, perché era la capacità di scambiare esperienze che si stava avviando al tramonto. Ma questo processo di perdita, secondo Benjamin, non sarebbe stato un fenomeno recente, "moderno", bensí qualcosa che veniva da lontano, dall'evoluzione secolare delle forze produttive. La causa principale della scomparsa di un narratore che sapesse raccontare le sue esperienze viene da lui attribuita, com'è noto, alla diffusione del romanzo, romanzo inteso come libro, a partire dall'invenzione e diffusione della stampa. Questo perché il romanziere, per Benjamin, non estrarrebbe piú dall'esperienza e da ciò che gli è raccontato la sua materia, affermandosi, al contrario, come individuo isolato, segregato, che esprime piuttosto il disorientamento alla vita. Commenta Benjamin: "Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente".⁴ Il *Don Chisciotte*, per esempio, non apporterebbe nessun consiglio e nessuna saggezza.

Da parte sua, Foucault, di nuovo in *Le parole e le cose*, darà la sua lettura del *Don Chisciotte* come di un romanzo che disegna il negativo del Rinascimento, e in cui il linguaggio rompe la sua vecchia parentela con le cose, per entrare in quella sovranità solitaria da cui riappare infine, nel suo essere assoluto, trasformato in letteratura. Ossia, una letteratura non piú "prosa del mondo", ma ormai dotata di una sua autonomia intrinseca.

E tornando alle considerazioni benjaminiane, sarebbero stati due i tipi arcaici, l'agricoltore sedentario e il mercante navigatore, spesso compenetrati tra loro, a costituire nella sua "fisica concretezza" la figura del narratore. Come non pensare, allora, alle tante figure di mercanti e contadini, frati e truffatori, nobili e pover'uomini, ai tanti intrighi, alle burle e soprattutto alla polifonia di quella vasta umanità che incontra il suo tono, la sua espressione, nel *Decameron*? In Boccaccio, insomma, l'uomo è per la prima volta in un modo cosí pieno al centro della sua esperienza, immerso in quell'orizzonte laico di *fortuna, amore e ingegno*.

Ecco, è su queste basi che secondo me è da pensare o ripensare oggi la straordinaria avventura novellistica di Boccaccio, in un certo senso come luogo di un "mondo perduto", di un'"archeologia" delle cose umane.

⁴ Walter Benjamin, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov", *Angelus Novus*, p. 251.

Significativamente, si può riflettere sulla parabola di Roland Barthes che nel suo ultimo corso sulla preparazione del romanzo arriva alla conclusione, forse paradossale, dell'impossibilità attuale della grande narrazione e si rifugia nella predilezione per la poesia, in particolare l'*haiku* giapponese. Insomma, si afferma il senso del *frammento*, di cui in un certo senso è testimone lo stesso gioco di cristalli nelle *Città invisibili* di Italo Calvino. Si tratta di una realtà, di un universo umano frammentati e sfaccettati o, in altri termini, di sequenze discontinue e paratattiche, nelle quali lo stesso Foucault vedeva la vera chiave per leggere lo svolgersi della storia. Dunque, l'impossibilità di leggere le "grandi narrazioni" come sequenze ordinate viene denunciato sia in campo storico (possiamo di nuovo pensare a Benjamin, nella sua critica allo storicismo, nonché al processo rivoluzionario, in campo artistico, di Aby Warburg) che in campo letterario, con la rinuncia, oltre che ad una prospettiva gnoseologica, a quella mimesi, per così dire, evenemenziale, cara all'orizzonte di Boccaccio. Ora i vincoli, non solo sistemici ma anche aleatori, con una realtà percepita come complessiva, pur nelle sue diverse manifestazioni, si parcelizzano in una serie di frammenti irriducibili: il caso pare trasformato in caos, con la disgregazione di unità significative di pensiero e di realtà.

Chi raccoglie tutte queste istanze, per esempio, è Maurice Blanchot, il quale circoscrive i parametri dello spazio letterario attorno ad una solitudine essenziale e ad un assoluto, in cui "celui qui écrit l'oeuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congedié. Celui qui est congedié, en outre, ne le sait pas".⁵ È interessante notare come Italo Calvino, a proposito di Blanchot –ma siamo allora nel 1960 e Blanchot era a lui quasi ignoto–, parta da un'iniziale boccatura sarcastica ("è un *precursore*, cioè uno che fa prima degli altri delle cose che poi gli altri faranno meglio di lui"; e ancora: "[è] negato a farsi leggere"⁶), per arrivare nell'ultimo testo di *Una pietra sopra*, circa venti anni dopo, a citarne una delle pagine più suggestive, quella de "Il canto delle Sirene",⁷ per illustrare i "livelli di realtà" della letteratura. Scrive Calvino:

L'esperienza ultima di cui il racconto di Ulisse vuole rendere conto è un'esperienza lirica, musicale, ai limiti dell'ineffabile. Una delle più belle pagine di Maurice Blanchot interpreta il canto delle Sirene come un al di là dell'espressione da cui Ulisse, dopo averne sperimentato l'ineffabilità, si ritrae, ripiegando dal canto al racconto sul canto.⁸

In questo passaggio di Blanchot, la narrativa, al contrario del romanzo, che farebbe del resoconto il suo oggetto e della finzione il suo mezzo per relazionarsi

⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 11 ("chi scrive l'opera è appartato, quello che l'ha scritta è dispensato. Colui che è dispensato, d'altro canto, non lo sa". Traduzione mia).

⁶ Italo Calvino, *I libri degli altri*, p. 334.

⁷ Si veda M. Blanchot, *Il libro a venire*.

⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, p. 389.

ad un avvenimento da essere raccontato, è vista come l'avvenimento che si fa in sé, come la testimonianza assoluta, cioè oltre il canto delle sirene di Ulisse. Nelle parole dello scrittore francese, la narrativa ignora qualsiasi realtà fuori da questo movimento.

Altro punto implicito in questo discorso è il tema della morte, non come, o meglio, non solo come *tópos*, ma come un ulteriore movimento essenziale alla stessa scrittura, allo stesso linguaggio che la presiede. La letteratura per Blanchot deve presupporre una catastrofe iniziale, un vuoto, come se lo scrittore sentisse un'incapacità di parlare e scrivere. E ancora, se il linguaggio letterario non si lanciasse costantemente verso la morte, non sarebbe esso possibile, dal momento che è proprio questo movimento in direzione alla sua impossibilità la sua condizione fondamentale: il linguaggio anticipa il "nulla". L'universo fittizio non è reale, ma allo stesso tempo è assoluto: è l'universo delle "contraddizioni e dei disaccordi", di cui lo scrittore è tentato di disfarsi. Tuttavia è tutto per lui, e questa precarietà finisce col riflettersi e corrodere la stessa realtà.

Insomma, vorrei qui concentrarmi su quest'idea del frammento riflesso di un mondo non più riferibile, proprio quel frammento che s'inaugura emblematicamente con *Umano, troppo umano* di Nietzsche (titolo da leggere ancora più ironicamente nell'economia del nostro discorso), la cui scrittura aforistica, da lí in poi, segna la rottura e l'impossibilità di un pensiero filosofico centrato sulla metodicità e individuando al contempo nel frammentarismo una necessaria apertura di prospettive.⁹ Secondo il filosofo tedesco, la realtà può essere solo prospettica; e le interpretazioni, non più le spiegazioni, le uniche possibili in un mondo in continuo divenire.

Un intelletto che vedesse causa e effetto come un *continuum* –non, al modo nostro, come il risultato arbitrario di una divisione e di uno smembramento–, che vedesse il flusso dell'accadere rigetterebbe il concetto di causa ed effetto e ogni condizionamento.¹⁰

La verità, dunque, una volta negata come obiettivo della scienza, a partire dalla rottura del paradigma causa-effetto, resta comunque un errore necessario alla vita. La presupposta oggettività e linearità del sapere scientifico risulta in una apprensione arbitraria di una realtà che si apre a molteplici possibilità. Ne consegue, in campo artistico soprattutto, la problematica della rappresentazione di questo universo esperienziale così delineatosi, al punto che ancora Badiou suggerisce, attraverso il concetto di *sembiante*, che la distanza dalla realtà evi-

⁹ Fa notare opportunamente Alberto Savinio in "La fine dei modelli", *Scritti dispersi*, p. 553: "Lo stile della sua scrittura, il frammentarismo dei suoi libri segnalano che egli non era più sorretto dai modelli".

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, p. 155.

denziata dal “calco” di determinate ri-produzioni artistiche del Novecento è essa stessa spazio di realtà, e non misura con la funzione di indicare e isolare il “vero” reale.¹¹

Alla luce di queste contestualizzazioni critiche e teoriche senza le quali, forse, i loro nomi sarebbero risuonati come voci nel vuoto, vorrei brevemente indicare qui due autori italiani, su tutti, che fungono da contrappunto ad una tradizione, come si diceva all’inizio, mimetico-realista: Alberto Savinio e Giorgio Manganelli.

In Alberto Savinio mi sembra interessante riesaminare lo spettro di buona parte della sua opera alla luce di una polimorfica combinazione di storia, memoria e autobiografia, sotto la franchigia di una rinuncia ad una narrazione totalizzante. Remo Bodei, commentando in *Se la storia ha un senso la Seconda inattuale* di Nietzsche (“C’è un grado di insonnia, di ruminazione, di senso storico, in cui l’essere vivente riceve danno e alla fine perisce, si tratti poi d’un uomo, di un popolo o di una civiltà”¹²), scrive: “La felice dimenticanza è il presupposto per il perpetuarsi di ogni vita. Bisogna essere grati alla ‘forza cicatrizzante’ dell’oblio contro quanti si preoccupano della perdita dei ricordi”.¹³ Savinio, da parte sua, abbina idealmente all’ironica enfasi del titolo *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942) le righe introduttive di *Dico a te, Clio* (1939):

La storia raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato. La storia ci libera via via dal passato. Una perfetta organizzazione di vita farebbe sí che tutte le nostre azioni, anche le minime e piú insignificanti, diventassero storia; per togliercele di dosso, per non farcele piú sentire sulle spalle.¹⁴

Dunque, l’uomo si libera della storia e, quando la recupera, lo fa, ancora una volta, attraverso delle libere associazioni mnemoniche senza pretese di sistematicità ed in funzione ri-creativa (l’uomo saviniano non accumula esperienze, nasce sempre di nuovo come antidoto alla morte). E ciò non avviene, per recuperare l’immagine dei famosi pannelli del *Mnemosyne Atlas* di Aby Warburg,¹⁵ secondo una relazione paratattica, ma sí secondo un rapporto bipolare o multipolare, come afferma Uwe Flechner, studioso dell’Università di Amburgo e della Warburg Haus.¹⁶

¹¹ A. Badiou, “Passione del reale e montaggio della finzione”, *op. cit.*, pp. 63-73. Occorre specificare che nella versione italiana appare impropria la traduzione dal francese di *semblant* come *finzione*, per cui ho preferito mantenere nel mio testo la parola *sembiante*.

¹² F. Nietzsche, *apud* Remo Bodei, *Se la storia ha un senso*, p. 58.

¹³ R. Bodei, *idem*.

¹⁴ A. Savinio, *Dico a te, Clio*, p. 11.

¹⁵ Si vedano Italo Spinelli e Roberto Venuti ed., *Mnemosyne. L’atlante della memoria di Aby Warburg*, e Kurt W. Forster e Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della memoria*.

¹⁶ Uwe Flechner, “A tautologia da descrição: sobre a abordagem metodológica da imagem em Carl Einstein e Aby Warburg”, pp. 13-27.

Sulla necessità di liberarsi dalle sovrastrutture di pensiero del passato, Savinio scrive un testo che sarà fondamentale per tutto il gruppo '63, a cui, com'è noto, Giorgio Manganelli aderisce, cioè "La fine dei modelli". Da questo saggio vorrei recuperare un interessante paragone che Savinio traccia fra Michelangelo e Baudelaire: Michelangelo come "espressione più pura e completa del Rinascimento, cioè a dire del tempo in cui l'uomo illuminato più chiaramente, credé di esser arrivato alla somiglianza perfetta dei Modelli e di esser egli stesso quaggiù la riflessa immagine del Modello supremo".¹⁷ Baudelaire, invece, dallo "sguardo disincantato e tutto terrestre", in cui "il Michelangiolismo mostra il *rovescio della medaglia*".¹⁸ Ecco, modulato alla letteratura e facendo uno scarto in avanti, è quanto forse si può dire di una novella di Boccaccio accostata a un racconto di Manganelli: nel primo il vertice sublime del proto-umanesimo riflesso nel fiore del racconto, nel secondo il vertice sublime dell'anti o postumanesimo riflesso nel *requiem* del racconto. Senza dimenticare che già in Savinio ci sono tutti i prodromi della consunzione delle convenzioni narrative, con la scomparsa letteralmente fisica di un personaggio, il signor Münster, che esce a brandelli per le strade di Roma, inseguendo una discinta e decadente Aurora. Dice ancora Savinio ne "La fine dei modelli", parlando dell'*Ulisse* di Joyce: "Chi ancora è abituato all'antico organismo dei significati e alle loro forme conchiuse e spiccate come altrettanti cippi, qui non trova più il necessario *verticale* cui afferrarsi e sostare".¹⁹

Ed è rilevante come Savinio sembri aprire la strada, a partire dal rifiuto di quell'"antico organismo dei significati", allo spericolato espressionismo di Giorgio Manganelli, con tutti i suoi risvolti ideologici. Pochi scrittori, forse nessuno, possono vantare come lui di aver disegnato e dato voce a personaggi "morti" -è d'uopo l'uso delle virgolette, poiché la morte è un paradosso irrisolto: "Secondo ragione, dovrei ritenere d'esser morto; e tuttavia non ho memoria di quella lancinante decomposizione, l'opaca decadenza corporale, né delle smanie interiori, terrori e speranze, che dicono accompagnino il percorso verso la morte"²⁰-, ma anche "non ancora nati". La prima categoria è senza dubbio la più numerosa, la seconda brilla con la "Storia del non nato" in *Hilarotragedia*, suo primo libro pubblicato, nel 1964. Teologo dell'assurdo o "teologo burlone", come lo definisce Alfredo Giuliani,²¹ nel suo ingannevole disimpegnarsi dall'ufficio letterario, deriso e rigettato per la sua inutilità, Manganelli al contrario fa delle sue narrative un'arma grottesca e buffonesca per controbattere ad un universo frammentato e irrisorio. In un significativo ribal-

¹⁷ A. Savinio, "La fine dei modelli", *Scritti dispersi*, p. 558.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 565.

²⁰ Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, p. 9.

²¹ Alfredo Giuliani, "Giorgio Manganelli teologo burlone", *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, p. 15.

tamento, Manganelli stravolge i termini della questione, imputando alla letteratura esattamente quello che l'uomo ha voluto attribuirle finora, e conclude: "Possiamo definire la letteratura come un *adynaton*, un impossibile, trasformandola tutta intiera in una figura retorica. È indifferente all'uomo. Mantiene i contatti con lui solo nella misura in cui costui cessa di essere umano"²² Per vie contrapposte, si giunge infine al bivio indicato da Foucault: solo quando ci si divincerà dalle forme di linguaggio legate all'ordine dell'umano, sarà forse allora che la letteratura (ri)avrà indietro la sua autonomia e ci potrà parlare dell'impossibilità dell'esperienza. Ossia, rovesciando i termini del discorso di Manganelli, svelare la menzogna del suo perverso rapporto con l'uomo è la sola condizione della sopravvivenza per la letteratura.

Bilanci e risposte definitive sono evidentemente impossibili. Si tratta di pensare e di riflettere, prendendo spunto dai casi qui riportati, su tutti quelli di Savinio e Manganelli, sulla capacità mimetica della letteratura, a partire proprio dal processo di trasformazione di quella grande commedia umana proposta nel *Decameron* in antiumana o postumana. Insomma, nel riferirmi al realismo umanista di Boccaccio, faccio cenno proprio all'idea di un'umanità perno del proprio universo e del proprio discorso totalizzante. È in questo senso che un settore significativo della letteratura italiana, e non solo, mi pare manifestare nel corso del Novecento una sovversione di tutti questi valori: ed è qui che è lecito chiedersi cosa resti della novella.

Bibliografia

- BADIOU, Alain, *Il secolo*, trad. Vera Verdiani. Milano, Feltrinelli, 2006.
- BENJAMIN, Walter, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov", *Angelus Novus*, ed. Renato Solmi. Torino, Einaudi, 1995.
- BLANCHOT, Maurice, *Il libro a venire*, trad. Guido Ceronetti, Guido Neri. Torino, Einaudi, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955.
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*. Milano, Mondadori, 2002 (1^a ed., Torino, Einaudi, 1980).
- CALVINO, Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, ed. Giovanni Tesio. Torino, Einaudi, 1991.
- FLECHNER, Uwe, "A tautologia da descrição: sobre a abordagem metodológica da imagem em Carl Einstein e Aby Warburg", Patricia PETERLE, Andrea SANTURBANO, Maria Aparecida BARBOSA ed., *Coleções literárias*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2013, pp. 13-27.

²² G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, p. 218.

- FORSTER, Kurt W., Katia MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg e all' 'Atlante della memoria'*, ed. Monica Centanni. Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Le parole e le cose*, trad. Emilio Panaitescu. Milano, Rizzoli, 1998.
- GIULIANI, Alfredo, "Giorgio Manganelli teologo burlone", in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 15-19.
- HEIDEGGER, Martin, *Che cos'è la metafisica*, ed. Franco Volpi. Milano, Adelphi, 2001.
- MANGANELLI, Giorgio, *La letteratura come menzogna*. Milano, Adelphi, 2004.
- MANGANELLI, Giorgio, *Dall'inferno*. Milano, Adelphi, 1998 (1^a ed. 1985).
- MANGANELLI, Giorgio, *Hilarotragoedia*. Milano, Adelphi, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La gaia scienza e idilli di Messina*, trad. Ferruccio Masini. Milano, Adelphi, 1999.
- SAVINIO, Alberto, *Dico a te, Clio*. Milano, Adelphi, 2005.
- SAVINIO, Alberto, *Scritti dispersi. 1943-1952*. Milano, Adelphi, 2004.
- SAVINIO, Alberto, "Il signor Münster", *La nostra anima*. Milano, Adelphi, 2001, pp. 69-121.
- SAVINIO, Alberto, *Narrate, uomini, la vostra storia*. Milano, Bompiani, 1942.
- SPINELLI, Italo, Roberto VENUTI ed., *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*. Roma, Artemide, 1988.

Un romanzo mai letto: una nueva lectura de Il ricordo della Basca de Antonio Delfini

Israel MIRELES

Universidad Nacional Autónoma de México

En mi afán, quizás necio, de adentrarme en los rincones de la literatura italiana, he encontrado voces no sólo excéntricas y marginales, sino que también presentan, sin duda alguna, aspectos de originalidad poco estudiados por la crítica. Muchas veces estos autores, cuya obra parecería representar sólo una estrella aislada en medio de una vasta e imponente constelación llamada *Novecento*, representan puntos de partida de tendencias que más tarde adquirirán importancia. Esto no quiere decir que el ser incomprendido o marginado signifique, en todos los casos, ser un visionario. Recientemente, Paolo Albani ha publicado un texto titulado *I mattoidi italiani*. En éste, retomando una definición de Queneau, Albani nos dice que un *mattoide* es “un autore edito le cui elucubrazioni si allontanano da quelle professate dalla società in cui vive, sia da tale società nel suo insieme, sia dai diversi gruppi che la compongono, elucubrazioni che non rimandano a dottrine anteriori e che non hanno avuto eco alcuna. In breve, ‘un folle letterario’ non ha né maestri né discepoli”.¹ En dicho texto, el autor elabora un catálogo de personajes excéntricos pertenecientes no sólo al mundo de las letras, pues en él también aparecen filósofos, científicos, creadores de nuevas religiones, etc. Otra categoría que puede resultarnos útil es la descrita por Umberto Eco en un breve artículo titulado *L’industria del genio italico*. Aquí Eco habla de los escritores de la *quarta dimensione*:

chi entra nella quarta dimensione letteraria, può trascorrere una vita felice, attorniato da lettori, onorato, se non da discepoli, da amici e parenti devoti, in fitta corrispondenza culturale e affettiva coi propri simili, da un capo all’altro dell’Italia. Come un esercito di ‘alieni’ scesi da un altro pianeta per vivere accanto a noi, come comuni esseri umani, essi ci sfiorano ogni giorno: sono il pensionato seduto ai giardini, l’impiegato di banca che ci ritira l’assegno, la signora del pianerottolo accanto. Sono, rispetto agli scrittori della seconda dimensione, novantanove contro uno. Sono, statisticamente parlando, l’ossatura del costume letterario italiano.²

Conscientes de que las categorías son sólo un instrumento de la crítica, las figuras descritas por estos dos autores pueden ayudarnos a delinear algunos

¹ Paolo Albani. *I mattoidi italiani*, p. 324.

² Umberto Eco. “L’industria del genio italico”, p. 61.

rasgos característicos de un escritor italiano conocido más por su particular personalidad que por su obra literaria, es decir Antonio Delfini. A medio camino entre la figura del *mattoide* y el escritor de la *quarta dimensione*, la obra de Delfini aún guarda muchos aspectos que no han sido estudiados. Uno de ellos, a mi parecer de vital importancia y casi por completo ignorado por la crítica, es el de la centralidad del cuento en la obra de este escritor. Ningún otro autor italiano del siglo xx creyó en los instrumentos de la forma breve como lo hizo Delfini. Quizás por esto nunca tuvo un lugar en la cultura de su tiempo, y aún hoy en día sigue siendo poco leído; “ciò dipende in parte dal fatto di non aver mai scritto un regolare romanzo di successo – genere sacramentale che incorona lo scrittore arrivato (per quanto bolso possa essere)”.³ Por todo lo anterior, este trabajo pretende sentar las bases de una nueva lectura del libro más reconocido de Delfini: *Il ricordo della Basca*. Para apoyar esta lectura, me basaré en aquellos aspectos temáticos y estilísticos que dan una unidad narrativa a los relatos reunidos en esta obra.

Establecidos nuestros propósitos, como punto de partida podemos establecer algunas consideraciones muy generales sobre la suerte del cuento en la literatura italiana. Es innegable que la tradición literaria italiana, más que la de otras literaturas europeas, está fuertemente ligada a la forma de la poesía. Ya en el siglo xvi la literatura europea comenzó a explorar otros caminos, principalmente el de la novela, que, con el *Quijote*, estableció un cambio en el destino de las letras. No obstante, en Italia la introducción y posterior afirmación de la forma novela tuvo tiempos distintos, como lo demuestra la primer gran novela italiana, es decir *I promessi sposi*. La obra maestra de Manzoni representó una excepción, ya que los grandes logros del Romanticismo italiano vinieron de la poesía (con Leopardi a la cabeza). Más adelante, en la segunda mitad del siglo xix, mientras el resto de Europa vivía la gran estación de la novela burguesa, Italia coronaba a sus grandes poetas (Carducci y, más tarde, Pascoli y D'Annunzio). El inicio del siglo xx estuvo marcado por el surgimiento de las vanguardias, cuya experimentación involucró fuertemente la poesía o, al máximo, la prosa poética. Sólo durante la primera posguerra comenzó a tener cada vez más importancia la narrativa, en particular la novela, pero la gran explosión de la narrativa italiana llegó con la segunda guerra mundial, experiencia capital para muchos escritores. Sin embargo, una vez más se presentó una situación particular en Italia: mientras la forma novela comenzaba a adquirir cada vez más relevancia, surgió en los años sesenta la llamada *questione del romanzo*, que involucró a grandes sectores de la cultura italiana. Se hablaba pues de la muerte de la novela en un país que hacía poco había comenzado a potencializar los instrumentos de esta forma narrativa. Tras esta crisis (cuyas

³ Gianni Celati, “Introduzione” a Antonio Delfini, *Autore ignoto presenta*, pp. IX-X.

implicaciones se reflejaron sobre todo a nivel teórico), la novela se consolidó como la forma por excelencia del post-modernismo.

Existe una cuestión fundamental que hasta ahora no ha sido lo suficientemente considerada por la crítica y la historia literaria: ¿qué sucede con la forma del cuento? A mi parecer, esta es una pregunta que debería ser revalorada, ya que el cuento vio nacer en Italia a uno de sus máximos representantes: Giovanni Boccaccio. Ya desde su nacimiento, el cuento ha sido siempre una forma marginal, como lo demuestra el mismo escritor florentino, que confió a esta forma su producción en vulgar, siempre un paso atrás respecto a su obra escrita en latín. Incluso cuando se consolidaron las vanguardias del inicio del *Novecento*, en Italia el cuento siguió encontrando resistencia frente a formas como la prosa poética. Siguiendo un camino similar al de la novela, durante la posguerra el cuento comenzó a ser una forma cada vez más utilizada, pero tuvo siempre un rol marginal respecto a la novela; para los narradores la forma breve representa una especie de aprendizaje. Otra muestra de la marginalidad del cuento es que, durante la primera mitad del siglo xx, se consolidó como el instrumento por excelencia de subgéneros como la fantasía, el horror, el *giallo* o el humorismo. Una verdadera estación del cuento se presentó tras la segunda guerra mundial, cuando la necesidad, precisamente, de contar la propia guerra encontró un instrumento ideal en la forma breve. Con la ya mencionada crisis de la novela, ¿qué sucede con el cuento? ¿Es visto como una alternativa respecto a formas consideradas ya impracticables? ¿O, en cambio, está destinado a una transformación hacia formas cada vez más breves, como las practicadas por los escritores de la *neoavanguardia*? La respuesta a estas preguntas va mucho más allá de nuestros propósitos, aunque las anteriores consideraciones resultan fundamentales para analizar la obra de un autor como Antonio Delfini.

Antonio Delfini nació en Módena el 10 de junio de 1907. Proveniente de una rica familia de propietarios, tuvo una formación autodidacta, que se nutrió sobre todo de la biblioteca paterna y que desde muy joven se encaminó hacia las letras. En 1920, quizás más por una tradición familiar que por una verdadera adhesión ideológica, Delfini se inscribió a las juventudes fascistas y, más tarde, al Partito Nazionale Fascista. Ya desde su juventud, Delfini estrechó amistades con personajes que más tarde serían importantes para la cultura local, el más importante de todos Ugo Guandalini, fundador de la editorial Guanda. Junto al futuro editor fundó y dirigió, en 1927, el periódico *L'ariete* (del que se publicó un solo número) y más tarde, en 1928, *Lo spettatore italiano* (del que aparecieron sólo tres números). En 1931 publicó por cuenta propia su primera obra, *Ritorno in città*, una colección de prosas breves. Durante estos años, gracias al amigo Mario Pannunzio, entró en contacto con el ambiente cultural de Roma y participó, junto a un joven Moravia, en el comité directivo de la revista *Oggi* (1933-1934). Debido a su ineficaz manejo de la economía familiar, en 1935

se vio forzado a vender la antigua casa de la familia y se trasladó a Florencia, donde entró en contacto con el ambiente cultural del café *Le Giubbe Rosse*. Entabló amistad con personajes como Tommaso Landolfi, Romano Bilenchi, Mario Luzi, Carlo Emilio Gadda, Carlo Bo y Eugenio Montale, pero nunca se sintió atraído por la sociedad literaria, que, a su vez, lo veía como un excéntrico y que en muy pocas ocasiones reconoció su vena literaria. En 1938 el autor publicó su obra más reconocida, *Il ricordo della Basca*, de la que se publicaron dos ediciones más, una en 1956 y otra en 1963.

Durante los últimos años de su vida, sombríos y tristes, Delfini publicó pocas obras, entre las que destacan *La rosina perduta* (1957), *Misa Bovetti e altre cronache* (1959) y *Modena 1831, città della chartreuse* (1962). Murió el 23 de febrero de 1963. Póstumos fueron publicados sus diarios por la editorial Einaudi en 1982. A su actividad como narrador, Delfini acompañó una breve carrera como poeta; recientemente ha sido reunida su obra poética bajo el nombre de *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo* (2013).

Antonio Delfini se ha convertido entonces en un personaje más que en un escritor. Él mismo alimentó esta fama, pues su obra fue dispersa y abarcó distintas disciplinas; fue editor de sus libros y redactor de sus revistas (lo que lo aproxima a los escritores de la *quarta dimensione*); adoptó las personalidades de Roanto, Giulio Sardonico, il barone di Teseo, Leo di Toffanin, Ulisse Quattrogatti, Beniamino Tampel o Giulio Antini, que son algunos de sus seudónimos; lanzó fuertes polémicas incluso contra sus amigos y se atrevió a cuestionar los fundamentos de *La cartuja de Parma*. Sin embargo, no es del personaje de quien pretendemos ocuparnos, por lo que ahora será mejor centrarnos en los cuentos reunidos en *Il ricordo della Basca*.

Como hemos dicho, durante la vida del autor se publicaron tres ediciones de *Il ricordo della Basca*; en este fragmento, el mismo Delfini recuerda la fortuna editorial de su texto más reconocido:

Dopo averlo scritto non trovai rivista che me lo pubblicasse. Stavo quasi per distruggerlo. Ad amici di particolare elevatezza, confidai il mio segreto: risero tutti sotto i baffi. L'anno dopo, consegnai il dattiloscritto ad [Alessandro] Bonsanti, per i fratelli Parenti editori. [...] Quando il libro poté uscire, non venne diffuso. Anzi fu il meno diffuso, della collezione meno diffusa, dell'editore meno diffuso d'Italia. [...] Nessuno mi ha mai richiesto di ristamparlo. Lo offrii a Mondadori nel 1952, ma lo scrittore Cantoni mi fece capire, con gentilezza, che non era assolutamente il caso di parlarne. È solo quest'anno che in occasione di un mio viaggio a Roma i carissimi Niccolò Gallo, Antonio Dini e Cesare Garboli hanno voluto, insieme all'editore Lischi di Pisa, ristamparlo.⁴

⁴ A. Delfini, *Autore ignoto presenta*, pp. 292-293.

Delfini escribe esto para la segunda edición del texto, publicada en 1956 y enriquecida con una extensa introducción titulada “Il ricordo del ricordo”, por muchos considerada su verdadera obra maestra. En 1963 la editorial Garzanti publicó con el título de *I racconti* una tercera edición que, meses después de la muerte del autor, ganó el Premio Viareggio.

El texto como se conoce en la última edición de Einaudi (2008) consta de 10 cuentos más la ya mencionada introducción. Estas narraciones tienen como trasfondo la ciudad de M***, clara alusión a la ciudad natal del autor, transformada en un espacio mítico en el que se mueven e interactúan los distintos personajes. Hay que notar que los títulos de los cuentos parecen aludir a arquetipos presentes en el imaginario del autor: “La modista”, “Il maestro”, “Il contrabbandiere”, “La sorella ballerina”, “Il fidanzato”, además de “La morte dell’amante” y, claro está, “Il ricordo della Basca”.

Hablar de los temas de esta obra nos permite comenzar a establecer ya una cierta unidad entre los cuentos que la componen. El tema central e importante, quizás de toda la obra de Delfini, es el recuerdo de un pasado perdido desde un presente de decadencia. Es evidente aquí la existencia de un elemento autobiográfico, pues la mayoría de los personajes de *Il ricordo* se encuentran con una vida venida a menos después de haber gozado de una cierta posición económica. Gianni Celati, entusiasta lector de la obra de Delfini, escribe lo siguiente:

Ciò che è stato ritorna; perché soltanto nel ritorno l’essere è qualcosa – senza ritorno non è possibile parlare di Essere. L’essere è sempre e soltanto ciò che è già stato. Così accade nei racconti della *Basca*, dove tutto è predisposto per fare del ricordo l’evento dove tutto torna. E non può essere un racconto tradizionale, con una azione che va da A a B, per svelarci un segreto. Può essere solo l’improvvisa reminiscenza e la divagazione fantasticante dell’emozione.⁵

O como lo diría Delfini en pocas palabras: “ricordare è per me un vero pasatempo senza calcoli di emotività”.⁶ Es también gracias a esta constante evocación que conocemos el final de casi todos los personajes de *Il ricordo della Basca*, pues los vemos morir, desaparecer o terminar en la ruina: “La vita è avvenire e passato. La vita non è mai presente. Il presente non è mai”,⁷ escribe Delfini en sus diarios. Reafirmando lo apenas dicho, y para comenzar a fundamentar nuestra lectura de esta obra, podemos retomar un texto de Alfonso Berardinelli sobre Elsa Morante, en el que sostiene que “la narrazione roman-

⁵ G. Celati, *op. cit.*, p. XVI.

⁶ A. Delfini, *op. cit.*, p. 133.

⁷ Cit. por G. Celati, *op. cit.*, p. XVIII.

zesca è un metodo di conoscenza per precedenti e conseguenze, dove lo spazio si incrocia col tempo e ogni 'ora' ha un 'prima'" ⁸.

Una vez establecido el gran tema de la obra, podemos pasar a los aspectos estilísticos presentes en la mayoría de las narraciones. Debido a la constante rememoración del pasado, el tiempo recurrente es el imperfecto, tiempo de la descripción y de la evocación, de recuerdos constantes y no de momentos decisivos. Es por esto también que el otro elemento en común entre estos cuentos es el uso de la narración en tercera persona, que se presta para la digresión y la reconstrucción detallada (es decir, omnisciente) de una vida pasada. Sólo en dos cuentos de *Il ricordo* impera el uso del presente y la narración en primera persona. Más adelante veremos el porqué de esta particularidad.

Ahora bien, subrayar aspectos temáticos y estilísticos en común entre los cuentos no es suficiente para proponer la lectura de *Il ricordo* a partir de los instrumentos de la novela. Es aquí donde asume una vital importancia el texto introductorio, titulado "Il ricordo del ricordo". Como resulta ya desde el título, una vez más el recuerdo es el tema principal de la narración, aunque en esta ocasión Delfini se centra en la reconstrucción del proceso creativo del libro de la *Basca*. Cada uno de los cuentos se desencadena a partir de un momento preciso y cada uno de los arquetipos tiene un referente en la vida de Delfini. De igual forma, el autor y narrador se mueve en los espacios presentes en sus cuentos, principalmente la mítica ciudad de Módena y Roma. Inmerso en su propio imaginario, Delfini se vuelve incluso uno de sus personajes-arquetipo: *lo scrittore*, para la gente de su ciudad, o *il trasfuga, il traditore*, para los intelectuales de Florencia.

Llegamos aquí entonces a uno de los fundamentos de nuestra lectura. *Il ricordo della Basca* puede ser leído como una novela con un protagonista, cuyo nombre es Antonio Delfini, que sirve de hilo conductor a las narraciones breves. La introducción al texto podría ser entonces leída como una especie de comentario a cada uno de los cuentos, en la que los personajes, por momentos, abandonan su propio espacio y se vuelven rememoración, en algunos casos, o alusión, en otros. Por esto la importancia de un cuento como "L'ultimo giorno della gioventù", una de las dos narraciones escrita en primera persona y la única narrada en tiempo presente. Estas particularidades estilísticas no son casuales, pues a partir de la lectura de la introducción el protagonista de este cuento parece ser el mismo Delfini, como él lo recuerda:

Ero stanco e finii con l'addormentarmi in treno, mentre la mia fantasia di un vecchio deluso che ricorda l'ultimo giorno in cui aveva da desiderare qualcosa si andava trasformando in un sogno angoscioso che pareva realtà,

⁸ Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, p. 119.

che diveniva realtà, che mi ritrovava alla stazione di Modena, un po' svanito e rinunciatario come se fossi stato quel vecchio.⁹

Es claro entonces que Delfini se vuelve narrador de sus propios personajes y personaje de su propia narración. Retomando una vez más a Berardinelli, “il romanzo è un modo di rivivere, scrivendo, costruendo un completo e complesso edificio, la propria vera storia e il proprio mito”.¹⁰

Como hemos dicho al inicio, por ahora sólo pretendemos sentar las bases de una nueva lectura de *Il ricordo della Basca*, por lo que por el momento sería mejor dejar de hablar de esta obra, pues no querría que “a forza di parlarne si finisca col costruire un romanzo sul romanzo”,¹¹ como declaraba Delfini haciendo referencia a uno de sus constantes proyectos inconclusos.

Nos queda sólo establecer algunas conclusiones. Hay que comenzar diciendo que, si bien este trabajo ha propuesto una lectura arriesgada de *Il ricordo della Basca* acercándola a los instrumentos de la novela, la obra de Delfini se aleja de categorías establecidas. Por una parte, es cierto que con *Il ricordo* innovó en la forma del cuento, pero también es cierto que “una proprietà che accomuna gli scritti delfiniani è infatti proprio l'impossibilità di una loro suddivisione cronologica in periodi ordinati e la debolezza di un qualunque tentativo di distinzione accademica in generi letterari”.¹² Hablando de géneros, Berardinelli sostiene que “il racconto si presta agli usi e risponde ai talenti più diversi. Inoltre provare a scrivere racconti farebbe scoprire a parecchi romanzieri che i loro romanzi sono racconti diluiti e a numerosi poeti che spesso perfino le migliori poesie non sono altro che racconti condensati”.¹³

La tradición de Delfini es pues, por así decirlo, marginal. Por esto sus cuentos no se pueden comparar con los de otros narradores del siglo xx; la suya no es una producción para ser compilada, como en el caso de *Novelle per un anno* de Pirandello; tampoco es un instrumento de lo fantástico, como en los casos de Savinio, Landolfi o Buzzati; no es una experiencia límite, como *Casa d'altri* de Silvio D'Arzo; está muy alejada de la explosión narrativa de los cuentos de la posguerra, encabezada por Beppe Fenoglio, y también de las experimentaciones del micro-relato, como las practicadas por Giorgio Manganelli en *Centuria*.

No me queda más que evocar por última vez a Delfini: “Questo autore ignoto che vi si presenta è quasi certamente un imbecille. Però voi non ne siete

⁹ A. Delfini, *op. cit.*, p. 265.

¹⁰ A. Berardinelli, *op. cit.*, p. 115.

¹¹ Cit. por Irene Babboni. “Note ai testi,” p. 364.

¹² Irene Babboni, “Un romanzo nel romanzo”, p. 338.

¹³ A. Berardinelli, *op. cit.*, p. 37.

sicuri. Prendetevi la soddisfazione di dare dell'imbecille a uno sconosciuto con documenti alla mano. Acquistate le [sue] pubblicazioni".¹⁴

Bibliografia

ALBANI, Paolo, *I mattoidi italiani*. Macerata, Quodlibet, 2012.

BABBONI, Irene, "Note ai testi", en Antonio DELFINI, *Autore ignoto presenta*. Torino, Einaudi, 2008, pp. 349-365.

BABBONI, Irene, "Un romanzo nel romanzo", en Antonio DELFINI, *Autore ignoto presenta*. Torino, Einaudi, 2008, pp. 333-347.

BERARDINELLI, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*. Macerata, Quodlibet, 2007.

CELATI, Gianni, "Introduzione" en Antonio DELFINI, *Autore ignoto presenta*. Torino, Einaudi, 2008, pp. V-XXXV.

DELFINI, Antonio, *Autore ignoto presenta*. Torino, Einaudi, 2008.

ECO, Umberto, "L'industria del genio italico", *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni sessanta*. Milano, Bompiani, 1973, pp. 59-72.

¹⁴ A. Delfini, *op. cit.*, p. 2.

Uno scienziato allo specchio. Renzo Tomatis e Il laboratorio

ALFREDO LUZI
Università di Macerata

Nota metodologica

L'analisi del rapporto vita-opera e il concetto di *Erlebnis* (esperienza vissuta) attraversano tutta l'ermeneutica letteraria che da Dilthey giunge fino ad Heidegger, e propongono una metodologia a cui si può riconoscere una qualche valenza euristica.

Nel saggio *Esperienza vissuta e poesia – Das Erlebnis und die Dichtung (Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin)*– pubblicato nel 1922, il filosofo berlinese esplicita la dinamica tra biografia e produzione artistica, evidenziandone, da una parte, le connessioni:

L'opera d'arte non ha l'intenzione di essere espressione o rappresentazione della vita. Essa isola il suo oggetto dal nesso reale della vita e gli dà una totalità in se stessa. [...] Essa eleva il sentimento della sua esistenza. [...] L'opera d'arte infatti gli schiude la vista di un mondo più alto e più ricco di energia. E mentre gli fa rivivere quel mondo, mette in attività e impegna tutto l'essere del poeta, provocando un'adeguata vicenda di sensazioni psichiche che vanno dalla gioia dell'armonia, del ritmo e della perspicuità intuitiva fino alla comprensione più profonda dei fatti ch'egli rappresenta nei loro rapporti con tutta la vastità della vita.¹

e dall'altra, il conseguente processo d'interiorizzazione psicologica:

Così, nel substrato della creazione poetica sono contenuti un'interiore esperienza personale, la comprensione di situazioni altrui, l'allargamento e l'approfondimento di esperienze intellettuali. La creazione poetica muove sempre dall'esperienza della vita quale intima esperienza personale o intelligenza di altri uomini, sia presenti che passati, e degli avvenimenti cui essi ebbero parte. Ciascuna delle tante situazioni della vita attraverso le quali passa il poeta può essere psicologicamente definita un'esperienza interiore: un rapporto più profondo con la sua opera di poesia compete però solo a quei momenti della sua esistenza che gli rivelano un aspetto della vita.²

¹ Wilhelm Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, p. 198.

² *Ibidem*, p. 199.

A distanza di mezzo secolo, nel 1976, il geografo francese Armand Frémont, d'altro canto, recuperando un concetto filosofico già enucleato da Husserl, quello di *Lebenswelt* (mondo della vita), ha elaborato l'idea di *espace vécu* (spazio vissuto). Per Frémont gli uomini non vivono nello spazio così com'è ma nello spazio che essi stessi si autorappresentano e che percepiscono sul piano psicologico. Egli distingue tra *spazio di vita* (lo spazio euclideo anche estremamente vasto, attraversato materialmente nel corso di un'esistenza, toccato, calpestato, percorso effettivamente nella quotidianità) e *spazio sociale* (quello più ristretto, che viene elaborato interiormente perché predisposto a farsi assimilare: lo spazio vissuto, capace di fondersi con lo spazio interiore, di coincidere con la sfera dei valori di cui l'individuo è portatore). Egli, sulla base anche delle ricerche degli psicologi Abraham André Moles ed Elisabeth Rohmer, valorizza cioè la percezione, in rapporto ai valori psicologici ad esso attribuiti, del territorio in cui un gruppo umano si muove ed intrattiene relazioni sociali. In questo spazio l'io scrivente instaura il suo contatto con l'alterità, individuale o collettiva, stabilendo una dialettica interna tra folla e città che proietta la visibilità della sua dimensione umana esterna nel luogo interno psichico, in un continuo gioco tra reale e immaginario. Frémont, sottolinea i rapporti di scala nella padronanza spaziale degli individui e dei gruppi, tanto da parlare di "gusci dell'uomo", involucri che corrispondono all'ampiezza dello spazio esperito e che si rivelano flessibili in relazione all'età, all'evoluzione lavorativa e sociale degli individui.³

È significativo il fatto che il geografo francese, nell'elencare i quattro fattori che costituiscono la percezione dello spazio da parte del soggetto (età, sesso, classe sociale, cultura), illustri la sua tesi attraverso un'originale analisi del romanzo di Flaubert, *Madame Bovary*, che egli considera una vera e propria rappresentazione della geografia del nostro mondo.

Questa prospettiva è tanto più valida se proiettata sulla produzione di Renzo Tomatis, caratterizzata da una linea binaria di interessi, la ricerca di laboratorio sulla cancerogenesi sperimentale e la scrittura letteraria, accentrata sul canone del diario. Questi due campi della conoscenza si incrociano costantemente nella vita dello scienziato-scrittore nato nelle Marche nel 1929, avendo egli la capacità, come ha scritto Claudio Magris nella introduzione al romanzo postumo *L'ombra del dubbio*, pubblicato da Sironi nel marzo 2008, a sei mesi dalla scomparsa dell'autore avvenuta a Lione il 21 settembre 2007, "di trasformare l'esperienza scientifica, l'*ethos* della ricerca o la sua violazione, in struttura narrativa, in racconto della vita, delle sue passioni, dei suoi compromessi, dei suoi tradimenti".⁴

³ Armand Frémont, *La regione, uno spazio per vivere*, pp. 29-39.

⁴ Claudio Magris, "Claudio Magris a colloquio con Renzo Tomatis", p. 7.

Il combinato disposto delle proposte metodologiche di Dilthey e di Frémont sollecita dunque una ulteriore riflessione sul carattere anfibologico del concetto di “autobiografia”. Se sulla scorta del pensiero di Légeune sulla dinamica del patto autobiografico l’accento è stato posto sulla “scrittura della propria vita” forse potremmo individuare suggestioni efficaci sul piano euristico, in particolare nell’ambito della diaristica di scienziati, se privilegiassimo un ordine inverso degli elementi etimologici interpretando l’“autobiografia” come un modo di “vivere la propria scrittura”, una esperienza vissuta appunto nell’ambito del proprio spazio individuale e sociale che porta luce nella dimensione entropica dell’esistenza così come l’esperimento scientifico ha il fine di espandere le conoscenze. Scrivere, seppur attraverso la finzione narrativa, e condurre ricerche di laboratorio hanno in comune l’“esperire”, cioè una costante attitudine gnoseologica che dà senso alla quotidianità. Ed è forse la dimensione pragmatica della ricerca scientifica a spingere tanti scienziati a registrare nello spazio ristretto delle pagine di diario eventi, incontri, personaggi, successi e insuccessi sperimentali, sensazioni, riflessioni esistenziali, che determinano un reticolato autorappresentativo del proprio io, il cui valore veritativo, soprattutto, come nel caso di Tomatis, in cui questo emerge da un substrato fittizio, è all’incrocio tra proiezione soggettiva del *mirage* e riflessione oggettiva del *miroir*. Attraverso le strategie narrative del racconto in prima persona, che annulla la percezione nel lettore della distanza tra io storico e io narrante, delle effemeridi che ritmano la diacronia biografica e testuale, degli indicatori spaziali e temporali che creano l’*epoché* entro cui si sviluppa l’insieme narrativo, agisce il meccanismo della identificazione empatica tramite la lettura. Di questo processo di autoriconoscimento mascherato è ben consapevole Renzo Tomatis che, nella nota apposta in conclusione del *Laboratorio*, scrive:

Questo libro è frutto dell’elaborazione di mie personali esperienze e, nella sostanza, situazioni e persone sono vere, per quel tanto di verità almeno che io sono riuscito a scorgervi.

Ma naturalmente mi sono preso parecchie libertà, e non solo ho usato quasi sempre nomi immaginari, ma ho anche messo una certa cura nell’alterare i rapporti tra persone e situazioni in modo da scoraggiare ogni tentativo di identificazione.

Che ciò nonostante qualcuno possa fare degli accostamenti tra quanto è raccontato in queste pagine e sue proprie esperienze personali, può anche essere inevitabile.⁵

Ritengo che l’effetto di coinvolgimento del lettore e di percezione di realtà, pur nell’occultamento strategico dei dati evenemenziali da parte dell’autore,

⁵ R. Tomatis, *Il laboratorio*, p.183. D’ora in avanti, di questo libro si indicheranno solo le pagine alla fine della citazione.

presente nel canone del diario letterario, abbia spinto Tomatis ad optare per questa forma di narrazione, piú o meno romanzata, in tutta la sua produzione letteraria, la cui invariabile tematica resta il rapporto tra ricerca scientifica e società contemporanea.

Il laboratorio, pubblicato in prima edizione da Einaudi nel 1965, *La ricerca illimitata* (Feltrinelli 1974), *Visto dall'interno* (Garzanti 1976), *Storia naturale del ricercatore* (Garzanti 1992), *La rielezione* (Sellerio 1996), *Il fuoriuscito* (Sironi 2005), *L'ombra del dubbio* (Sironi 2008), sono opere tutte centrate sulle implicazioni tra supposta neutralità della ricerca e interessi economici, tra scienza e medicina, tra responsabilità sociali ed etica individuale, la cui ontogenesi rinvia alla biografia professionale dell'autore, studioso e medico di fama internazionale, noto soprattutto per aver dedicato 26 anni della sua vita alla direzione prima della Unità di Cancerogenesi e poi dell'Agenzia Internazionale di Ricerca sul Cancro (IARC) a Lione.

E proprio un grande scienziato come Giulio Alfredo Maccacaro ha saputo individuare in alcune righe della sua introduzione a *La ricerca illimitata* il gioco di riflessi, diffrazioni, configurazioni dell'immaginario, agnizioni, sdoppiamenti e raddoppiamenti del soggetto, in cui si imbatte il lettore delle opere di Tomatis:

Tomatis è uno di quei timidi che han sempre l'aria di voler scomparire ma – assidui testimoni di inapparenti vicende – coltivano l'arte di una vibratile presenza appena defilandosi dietro uno schermo d'occasione o di stile. E lui si faceva schermo di uno specchio: così, chi allunga lo sguardo si ritrova con la propria immagine e con molte altrui, riflesses e rifratte in una luce un po' scialitica. Questo specchio –dove appaiono molti altri volti ma un solo profilo dell'autore– è il diario che Tomatis tiene da molto tempo e del quale concede rare letture.⁶

Tomatis e *Il Laboratorio*

Tomatis è nato a Sassoferrato nelle Marche nel 1929 da padre torinese e madre triestina. Laureatosi in medicina all'università di Torino, nel 1959 si trasferisce a Chicago dove rimane fino al 1967, dedicandosi alla sperimentazione delle culture *in vitro* e della cancerogenesi chimica.

Tornato in Europa, dal 1967 al 1993 lavora a Lione presso la IARC, da lui diretta negli ultimi dodici anni.

Andato in pensione nel dicembre 1993, si stabilisce ad Aurisina, cittadina a due passi da Trieste, città d'origine della madre, ma continua fino alla morte, avvenuta a Lione il 21 settembre 2007, a dedicare la sua competenza e la sua

⁶ Giulio Alfredo Maccacaro, prefazione a R. Tomatis, *La ricerca illimitata*, p. 8.

intelligenza ai problemi della prevenzione ambientale e in particolare al rapporto tra salute e società industrializzata.

L'occasione di scrittura del *Laboratorio* (Einaudi 1965) ha una marca fortemente autobiografica. Si tratta del diario, sottoposto successivamente a rielaborazione letteraria, tenuto durante un anno (dal 15 ottobre 1962 al 15 ottobre 1963) nel laboratorio di Philippe Shubik presso la Medical School di Chicago.

Tomatis vi era approdato fin dal 1959, desideroso di ampliare le proprie opportunità di ricerca entrando a far parte di un gruppo che godeva di una grande reputazione internazionale e consapevole della pigrizia culturale e della povertà etica dell'università italiana, in cui, come egli scrive nel racconto "La grande tela", "si sapeva con notevole anticipo chi sarebbe stato il candidato vincente per i posti che si liberavano di anno in anno con il contagocce e anche chi era stato designato come seconda scelta nel caso l'eletto rinunciasse, o che so, morisse improvvisamente".⁷

Una lettera dattiloscritta, datata 9 giugno 1964, di Italo Calvino, allora consulente editoriale esterno della Einaudi, documenta il parere favorevole dello scrittore alla pubblicazione del *Laboratorio* nella collana I coralli e nello stesso tempo rappresenta una prima puntuale ed esaustiva recensione al libro.

Caro Tomatis,
ricordo la sera passata insieme a Chicago e con piacere ho letto il tuo *Diario di laboratorio*.

La mia reazione è stata: Finalmente! Finalmente anche la ricerca scientifica ha qualcuno che scrive del proprio lavoro e dei propri problemi, tutte cose di cui si sente parlare continuamente mentre nessuno ne scrive se non in termini generici, nessuno ne scrive in questo modo minuto come fai tu, mostrando gli uomini e le giornate e lo spirito con cui si fanno le cose e le delusioni e i perché.

Viviamo in un'epoca in cui tutto viene raccontato, analizzato, seguito in ogni minimo cambiamento: tutto tranne il mondo del laboratorio. Mi pare che il tuo libro venga al momento giusto. La struttura ideale del libro – la sospensione tra le piccole miserie della vita scientifica in Italia e le miserie ingigantite e dorate della vita scientifica in America – prende con forza.

Il diario è troppo ricco e minuzioso? No, io credo che deva [sic] agire così, per accumulazione. E il tuo talento è in questa attenzione umana un po' diffidente, che non lascia mai la preda.

Dovrebbe essere un libro che la gente legge. Ma in questo non si può mai essere profeti. Certo, la lettura "a chiave" farà rumore nel mondo accademico: ed era ora.

Oltretutto è un bel libro sull'America: l'unico tipo di libro sull'America che può scrivere un europeo senza contar balle: partendo da un'esperienza di lavoro, e poi tutto il resto come contorno [...].⁸

⁷ R. Tomatis, "La grande tela", *Tutti i numeri sono uguali a cinque*, p. 137.

⁸ Italo Calvino, *I libri degli altri*, p. 481.

In effetti la dominante della scrittura del *Laboratorio*, quella che appunto in musica porta un senso di sospensione, è l'idea di dislocazione, in una continua migrazione fisica e intellettuale tra Italia e Stati Uniti, senza nessuna possibilità di un *ubi consistam*. Il soggetto narrante è costantemente dimidiato tra la nostalgia intesa sul piano etimologico come sofferenza del ritorno e volontà di permanenza, sempre tuttavia revocata in dubbio. La cristallizzazione delle immagini del passato e l'impossibilità di mettere a fuoco lo sguardo sul futuro confliggono e determinano una condizione psicologica di estraneità, di sradicamento, di mancato equilibrio tra spazio vitale e spazio sociale.

Proprio nell'imminente ricorrenza delle festività che rappresentano momenti di autoidentificazione collettiva la malinconia e l'incertezza traboccano:

12 dicembre

Una di quelle giornate che si disfano senza lasciar niente nelle mani, ci si trova la sera stanchi e irrequieti.

Ho traversato il centro per tornare a casa e la gran luminaria natalizia non ha fatto che aumentare la mia inquietudine. Ora ho solo una gran voglia di non esser qui, ma a casa. Nella casa di un tempo, con i rumori che conosco, l'aria di festa, la bella aria del dicembre con la speranza di neve, e fuori le strade nebbiose, piene di incanto.

È come una reazione a catena: la voglia di essere a casa e perché mai sono qui; se avevo da venire qui perché ci sono ancora, è davvero valido il motivo che mi ha spinto a venire, e se era valido tre anni fa lo è forse ancora, son davvero convinto di fare delle cose importanti? (pp. 46-47)

Tomatis dissemina nei frammenti diaristici sciami isotopici della sua condizione di spaesato, trapiantato, sradicato, straniero, migrante. La nostalgia spesso si manifesta con l'irrompere di ricordi sensoriali legati agli odori ("Per qualche attimo sulla soglia di casa ho avuto nel naso odori famigliari, di stufe, di lana strinata, di minestrone", p. 71), magari in funzione compensativa dell'aria dell'istituto ("Un'aria che porta con sé odori di muffa, di formalina, di polvere", p. 145). Ma quando la nostalgia lo prende alla gola lo scrittore si rifugia nel recupero del rapporto euforico con la natura, il paesaggio:

Prima di andare a lavorare sono andato a camminare in riva. Era quasi tiepido, un po' di foschia, il lago era quieto. La luce, benché il sole fosse già abbastanza alto, pareva venire da qualche punto basso oltre l'orizzonte, illuminava intensamente l'acqua e un tratto di cielo. In alto c'era un grigiore contro cui la luce si smorzava. Una sensazione visiva che suggeriva il silenzio. (p. 57)

La condizione disforica tra io e spazio collettivo viene compensata da uno spostamento patemico con il ricorso alla dimensione idillica sottolineata dalla adozione di immagini con valenza archetipica e psicoanalitica, come quella della neve:

Uscendo, ho trovato la neve, ne era caduta piú di dieci centimetri e continuava a venir giú fine fine. A causa del freddo intenso i fiocchi luccicavano come diamanti. Doveva nevicare da parecchie ore. Ma io, chiuso in laboratorio, non me ne ero accorto, durante l'intero pomeriggio non avevo guardato una sola volta fuori dalla finestra. Prima di tornare a casa ho fatto un giro nel parco in riva al lago. La neve era intatta, non c'erano altre orme che le mie. Fatti pochi passi i rumori della strada erano spariti. Si sentiva il vento tra gli alberi e in qualche pausa del vento il picchietto minuto della neve ghiacciata contro i rami. Sulla riva si erano formate alte dune di ghiaccio, piccoli vortici di vento alzavano la neve a mulinello sulle loro cime. (p. 76)

Oppure attraverso il ripetersi, in spazi geograficamente diversi, delle stesse condizioni climatiche, che favorisce l'emergere dei ricordi e insieme il conflitto irrisolto tra ieri e oggi:

Un pigro lunedì, grigio e caldo. Uno di quei giorni di luglio come ne vengono anche da noi. Nemmeno l'aria condizionata e le finestre sigillate impedivano di sentirlo. Lavorare costa piú fatica del solito, bisogna scegliere lavoretti facili, cui non applicarsi troppo. E lasciare che la giornata passi. Ma come amavo queste giornate quand'ero a casa. Non importava se per esse trascuravo il lavoro o lo studio. C'erano dei posti in riva al fiume e in collina dove ogni anno tornavo, e al tramonto passeggiavo per le strade e le piazze della città, da solo o con gli amici mentre le rondini riempivano il cielo con le loro grida. (p. 160)

Un brano descrittivo d'ambientazione torinese, tra le rondini gozzaniane e i luoghi di Pavese.

Una scrittura, quella del *Laboratorio*, sempre sostenuta da una motivazione analitico-riflessiva, una sorta di critica del giudizio su se stesso e sugli altri che si concretizza nella ricerca delle motivazioni profonde che presiedono all'*ethos* individuale e collettivo, in una sorta di rigorosa, ma non per questo impietosa, ermeneutica morale. L'uso della prima persona favorisce la dinamica relazionale tra l'io e gli altri e dilata le capacità autoriflessive del soggetto che si mette in discussione guardando dentro di sé come in uno specchio e nello stesso tempo cercando di far luce nella psicologia dei personaggi che incontra. Così nella pagina si equilibrano, in un suggestivo gioco tra fuori e dentro, la narrazione evenemenziale e realistica e quella dell'introspezione psicologica. Il sentimento prevalente è il pessimismo, generato da una lucida analisi della condizione della ricerca scientifica in Italia e dai timori dell'insuccesso nella sperimentazione di laboratorio. Ne consegue che il ricercatore non riesce mai a liberarsi da una inquietudine che però è l'elemento dinamico della attitudine all'indagine scientifica. Il personaggio Spencer, in un colloquio con l'io narrante sulla possibilità di errore insita in una sperimentazione, ammonisce: "Se vuoi basare la tua felicità o la pace con te stesso sui risultati del tuo lavoro né felicità né pace troverai, mai". (p. 154)

Ma, forse in pari dosi, la speranza e la fiducia riescono ad attuire la negatività del pessimismo che rischierebbe di spingere il soggetto verso l'inerzia intellettuale e pragmatica. Tomatis si interroga costantemente sul ruolo dello scienziato nella società contemporanea e sulla efficacia delle ricerche di laboratorio. Preso atto della presenza dell'errore nell'edificio della scienza esatta, come già Max Planck aveva dichiarato nel primo decennio del secolo e come avrebbero confermato le riflessioni di Heisenberg sul principio di indeterminazione, lo scrittore-scienziato si sente inadeguato di fronte al compito di collaborare con la propria ricerca a liberare l'uomo dalla sofferenza ma sa che, per avvicinare il mondo della scienza a quello dell'umanità, davanti ad un insuccesso,

si dovrebbe esser capaci di acquistare una certa dose di umiltà nel superare prove del genere. Questa benedetta umiltà che così spesso vorrei predicare agli altri e così raramente trovo in me stesso. [...] Il nostro lavoro non può che essere un impegno costante, condotto con precisione e onestà come un'infinità di altri lavori. (p. 160)

E critica, sul piano etico e sociale, chi, invece di mettere a disposizione della comunità scientifica i propri risultati della ricerca, ne riduce la valenza ermeneutica tenendoli nascosti, come fa il personaggio Flowers:

Questo ardito comandante rischia di scambiare per nemico chiunque si avvicini alle sue posizioni, dimentico che altri come lui potrebbero voler solo passargli accanto e procedere oltre nel gran deserto che attende. E di costoro alcuni certamente sono stati fermati nel loro slancio, delusi perché invece di un amico che avrebbe potuto fornire importanti notizie sull'ignoto che attende, hanno trovato un inatteso nemico; di costoro alcuni costruiranno lí accanto altri fortilizi buoni sia all'offesa che alla difesa. E spenderanno il resto della loro esistenza in combattimenti locali finendo di preferire l'inutile lotta contro un nemico noto all'altra contro l'ignoto. (pp. 112-113)

Tomatis è contrario alla conflittualità che regola, soprattutto negli Stati Uniti, i rapporti tra gruppi di ricerca: "Ci sono regole del gioco nel mondo della ricerca che in parte non ho ancora capito, in parte mi rifiuto di capire. Lo spirito di corpo, quello che Stephen ha messo in evidenza l'altro giorno, è una di queste ultime". (p. 133)

Ma riconosce che "non c'è cosa piú stimolante del percepire questa spinta in profondità della ricerca" (p. 149), attribuendo così al proprio lavoro una ampia potenzialità euristica.

La contestualizzazione storica dell'esperienza autobiografica, sia quella del laboratorio sia quella del diario, è garantita da riferimenti ad eventi che hanno segnato gli anni sessanta in Italia e nel mondo.

C'è traccia, nelle brevi sequenze narrative conformi alla essenzialità delle note diaristiche, della crisi di Cuba dell'ottobre 1962, del trattato Kruscev-Kennedy sulla riduzione degli armamenti nucleari del 1963, della morte di papa Giovanni XXIII, della morte di Tambroni e delle elezioni politiche in Italia.

Ma la dinamica cronotopica del libro ha un duplice andamento che definirei "diasistemico", muovendosi alternativamente, a livello macrostrutturale, tra Italia e Stati Uniti, messi sempre a confronto sul piano della organizzazione sociale e di quella scientifica, e, a livello microstrutturale, tra lo spazio chiuso del laboratorio e quello collettivo della vita socializzata e del paesaggio.

L'ambiente accademico e scientifico italiano, visto da lontano, e dunque in una prospettiva di minor coinvolgimento emotivo, appare dominato da una totale anomia etica, "corroso e corrotto" (sono lemmi utilizzati dall'autore) dalle raccomandazioni, dal baronaggio dei professori universitari, dall'immobilismo scientifico, dalla routine assunta come valore meritocratico. Un sistema sociale e culturale in cui non si fa ricerca ma si è attenti ai meccanismi consolidati ed accettati dalla comunità che permettano di fare carriera, alle camarille, al pettegolezzo:

Mi ha scritto anche Git. oggi. Mi dice: "in Italia nulla cambia, non ti muovere da dove sei". Me ne ero già accorto la scorsa estate in Italia: coloro che più caldamente mi consigliano di restare dove sono, son quelli che mai si sono mossi o che più tenacemente sono attaccati al cadreghino che occupano. (p. 163)

Certo, negli Stati Uniti, i finanziamenti e le attrezzature disponibili per fare ricerca liberano lo scienziato da quel senso di precarietà che impedisce a chi vuol fare sperimentazione in Italia di programmare il futuro. Ma ciò non vieta a Tomatis di gettare il suo sguardo critico sulle miserie morali che tarlano anche l'efficiente sistema scientifico americano in cui "essenziale è vincere, i mezzi per cui si arriva al successo contano meno" (p. 47), e sulla settorialità delle competenze che limita una prospettiva d'insieme delle finalità di un progetto di ricerca, spesso caratterizzato da una "desolante unilateralità di interessi che accomuna la maggioranza dei ricercatori di qui" (p. 72).

Sul piano stilistico la condizione di sdoppiamento dell'io narrante che non ha prospettive di carriera in Italia ma nello stesso tempo ha dubbi sulla definitiva permanenza negli Stati Uniti è evidenziata dal ricorrente uso della metafora ossessiva del parlare, del raccontare, che fa da tessuto connettivo alle sequenze che descrivono gli incontri tra italiani. Si realizza così una sorta di *mise en abîme*, costituita da parole chiave come "racconto, narrare, chiacchiera, parlare, conversare, scrivere una lettera, scrivere un romanzo", attraverso la quale l'autore esorcizza, con una procedura autoironica di distanza, il potere comunicativo del proprio atto di scrivere.

Nel *Laboratorio*, diario di una ricerca scientifica, è però presente, inattesa per il lettore, anche la letteratura. Il personaggio English traduce Montale, gli studenti dell'University of Chicago leggono Robbe-Grillet, Beckett, Ferlinghetti, si parla di Pasternak, si fa riferimento ad una visita a Mosca di Carlo Levi, autore di un libro sulla Russia, *Il futuro ha un cuore antico*, pubblicato in Italia nel 1956, proprio nei giorni in cui esce in traduzione russa *Cristo si è fermato a Eboli*. Giustamente Paolo Vineis, noto studioso delle connessioni tra ambiente ed elementi cancerogeni, ha scritto: "In una concezione a trecentosessanta gradi della cultura, Renzo non faceva una distinzione netta tra scienza e umanesimo: per lui si trattava sempre di attività dell'uomo a servizio dell'uomo".⁹

A distanza di ventotto anni *Il laboratorio* conosce una nuova edizione presso Sellerio. E Tomatis riavvia il suo colloquio con il lettore apponendovi una post-fazione dal titolo "Trent'anni dopo".

Egli osserva che, nonostante le sollecitazioni utopiche del '68, nell'Italia degli anni novanta nulla è cambiato nella dinamica della ricerca scientifica. Anzi, il sistema si è incancrenito e la scienza è "sempre più centralizzata, sempre più al servizio di interessi accentrati nelle mani di chi tiene i cordoni della borsa. Gli orientamenti della ricerca dipendono pesantemente dai canali di finanziamento" (p. 196). Ma nonostante il "pessimismo della ragione" che informa non solo le pagine del *Laboratorio* ma anche quelle delle successive opere letterarie Tomatis intravede uno spiraglio di nuova consapevolezza in coloro che dovrebbero sempre tener presente che la scienza, pur nella sua supposta neutralità, deve essere al servizio dell'uomo per aiutarlo a capire il mondo in cui vive: "Rimane da vedere (scrive Tomatis) fino a qual punto i ricercatori che sono attivi oggi e quelli che si stanno formando per esserlo in un prossimo domani, sapranno contrastare una soffocante manipolazione della scienza da parte di chi detiene le fila del potere economico" (p. 197).

Bibliografia

- CALVINO, Italo, *I libri degli altri*. Torino, Einaudi, 1991.
- DILTHEY, Wilhelm, *Esperienza vissuta e poesia*, trad. Nicola Accolti. Genova, Il Melangolo, 1999.
- FRÉMONT, Armand, *La regione, uno spazio per vivere*, trad. Marica Milanese. Milano, Franco Angeli, 1978.
- MAGRIS, Claudio, "Claudio Magris a colloquio con Renzo Tomatis", in Renzo TOMATIS, *L'ombra del dubbio*. Milano, Sironi, 2008, pp. 6-15.

⁹ Paolo Vineis, "Un uomo coerente", in R. Tomatis, *L'ombra del dubbio*, pp.14-15.

- TOMATIS, Renzo, *Il laboratorio*. Torino, Einaudi, 1965. (Edizione consultata: Palermo, Sellerio, 1993).
- TOMATIS, Renzo, *La ricerca illimitata*. Milano, Feltrinelli, 1974.
- TOMATIS, Renzo, *Visto dall'interno*. Milano, Garzanti, 1976.
- TOMATIS, Renzo, *Storia naturale del ricercatore*. Milano, Garzanti, 1992.
- TOMATIS, Renzo, *La rielezione*. Palermo, Sellerio, 1996.
- TOMATIS, Renzo, *Il fuoriuscito*. Milano, Sironi, 2005.
- TOMATIS, Renzo, "La grande tela", in Stefano SANDRELLI, Daniele GOUTHIER, Robert GHATTAS eds. *Tutti i numeri sono uguali a cinque*. Milano, Springer, 2007, pp. 137-156.
- TOMATIS, Renzo, *L'ombra del dubbio*. Milano, Sironi, 2008.

Homo ludens: Hugo Rahner e Antonio de Petro a confronto

Paola LEONI

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto Científico Técnico y Educativo

La definizione per me piú perfetta di Boccaccio l'ha data il carissimo e principesco Paolo Bertoli quando lo definí "un autore senza peccato originale". Se vogliamo cercare, nella letteratura italiana del secondo Novecento chi possa essere affiancato a questo straordinario autore, non possiamo che parlare, ancora una volta, di Antonio De Petro. Infatti, De Petro, come Boccaccio, è un autore senza peccato originale.

Non è facile riuscire a raccontare, in poche parole -che dovrebbero, per altro, essere esatte- la concezione della vita, il modo d'essere, di ascoltare, di guardare e di dire la realtà che hanno gli scrittori di questo tipo, mentre è tanto semplice farlo per quegli autori che scivolano via dalle mani come la pioggia di marzo e non hanno la forza di scavare la roccia delle nostre anime.

Perciò, ho rubato la parola ai latini: *homo ludens* mi sembra un'espressione che riesce a unificare alcuni grandissimi autori di razza, quali appunto Boccaccio e De Petro, cosí come Shakespeare, Cervantes, Gogol, Puškin: sono autori dallo spessore profondissimo, capaci di sí grande letizia, perfetti nel camminare su una linea sottile, alta, trascendente e nel contempo del tutto terrena e concreta, autori che tutti possiamo seguire nel loro gioco senz'inganno.

Per spiegare in che senso uso quest'espressione latina, *homo ludens*, devo ricorrere a un teologo, anche lui senza peccato originale. Fratello del piú famoso Karl, il teologo Hugo Rahner ci ha lasciato un libretto arduo ma stupendo, scritto nel 1948, intitolato appunto *L'Homo ludens*, e pubblicato, in Italia, dalla Paideia di Brescia, nel 1969, nella traduzione di Bruna Zappieri. Nella quarta di copertina di questa edizione, leggiamo: "Mirando gli ineffabili misteri del ritorno al gioco del puro splendore, già presentato da Platone nel *Fedro*, e muovendosi dal punto cui era giunto lo storico Huizinga, Rahner ci dà un'interpretazione teologica e religiosa del gioco".

Poi si cita un importante passaggio estratto dal saggio di Rahner: "Per gli uomini d'oggi, involuppati nell'exasperata strumentalizzazione d'una serietà insensata o nell'insensatezza di una mondanità assoluta, la saggezza del gioco costituisce una necessità redentrice".

"Una necessità redentrice" significa che costituisce un mezzo con cui l'uomo guarisce da una malattia. Perciò, quello di Hugo Rahner è un libretto

che andrebbe studiato, per guarire almeno un po', entrando nell'atmosfera, nelle caratteristiche, nel tono e nelle virtù dell'*homo ludens*.

Homo ludens (in italiano, "uomo che gioca") -ci spiega Rahner- è il tentativo che han fatto i latini di tradurre un'espressione greca praticamente intraducibile: ἀνὴρ σπουδογελοῖος.

Sappiamo che l'ideale di perfezione, per i greci, era espresso da due aggettivi, anch'essi non facili da tradurre: καλός κάγαθός. Tutto per i greci doveva essere καλός κάγαθός, le idee, le città, le statue, i pensieri, e fors'anche i dipinti e gli affreschi che non sono potuti arrivare fino a noi. E soprattutto l'uomo, per i greci, dev'essere καλός κάγαθός, cioè (pur imprecisamente tradotto) bello e virtuoso. Ma, per raggiungere l'estasi, l'uomo deve andare piú in là, dev'essere ἀνὴρ σπουδογελοῖος, cioè un sapiente al contempo serio, sereno e giocoso.

L'ἀνὴρ σπουδογελοῖος, per i greci, è quel tipo di sapiente che, avendo visto il limite di ogni perfezione e avendo provato il dolore, la tragedia e il disinganno, sa vivere in lieta ascesi. Serietà, serenità, passione, scelta volontaria di immergersi totalmente in qualcosa che è fuori di sé e che ha ordine, bellezza, regole, tempi, tutto sotto il segno della libertà, dell'inutilità e del non compenso. Questo è il gioco, un'arte che libera la saggezza da ogni farisaismo, da ogni potere, da ogni innecessaria serietà e che vincola l'uomo all'unico necessario. Perché il dio dell'*homo ludens* è il *Deus ludens*. Scandalo per i giudei e follia per i gentili.

L'ἀνὴρ σπουδογελοῖος non è un uomo leggero che fugge i problemi distraendosi col lavoro o con passatempi.

Lo slancio libero ed estroso [proprio del gioco] è possibile solo all'uomo che, nel dolore e nel rigore, sa vivere una vita sobria d'abnegazione assoluta. Un uomo che possiede questa castale serenità può tutto inserire in questo gioco meraviglioso [...]. Un uomo siffatto possiede la lieta libertà dello spirito, lo slancio altruistico, il disinganno rasserenato, l'incedere leggero di chi ha il mondo sotto di sé e nulla di ciò che è terreno altera con considerarlo troppo serio [...]. Si tratta di una levità che non è mai leggerezza, perché la leggerezza è sempre nascosta disperazione.¹

È quella leggerezza cui vorrebbe obbligarci anche la nostra società, oggi, e di cui De Petro ci insegna a vedere i sintomi e a fuggirla, per entrare invece nella bellissima, puntuale, precisa arte del gioco.

Dobbiamo prendere coscienza che dimenticare al piú presto la tragedia che ci raggiunge e, ancor piú, la tragedia che raggiunge altri è considerato un dovere sacro nel nostro tempo, è parte fondante della religione del nostro tempo, di cui siamo tutti perfetti praticanti.

¹ Hugo Rahner, *L'Homo ludens*, p. 10.

Ricordo che le donne della mia città, quand'io ero un'adolescente, fecero la loro lotta per liberarsi dal lutto: di fronte alla morte di un familiare stretto, venivano, infatti, obbligate a vestirsi di nero e a star chiuse in casa, per sei mesi, un anno, tre anni o dieci anni, a seconda della tradizione della famiglia in cui vivevano. La loro lotta per porre fine a quello che quasi sempre si riduceva a un teatro d'ipocrisia era giustissima, perché il dolore ha una casa e questa casa è edificata dentro il cuore, la mente, i sensi e il sangue dell'uomo.

Però ora siamo obbligati a non viverlo mai il lutto, né fuori né dentro di noi. Siamo obbligati a essere sempre ridenti e fuggitivi. E, nella cultura reale del popolo, la dissacrante indifferenza è diventata una pietrosa, obbligatoria norma del vivere che, insieme a una nascosta e confusa tristezza, ci ha resi abili nell'arte di fuggire. Siamo obbligati a dimenticare in fretta qualsiasi tragedia, qualsiasi violenza, qualsiasi ingiustizia che non ci tocchi in prima persona. Il dolore già non ha casa: lo abbiamo cacciato nel deserto, dove se ne starà nascosto, per poi tornare, insieme ad altri cento dolori, a visitare il terreno ormai arido che avevamo diligentemente pulito e riordinato. Siamo spinti a dimenticare, sebbene nascostamente temiamo le conseguenze di questa innaturale dimenticanza, ma il cammino è intrapreso e cambiarlo risulta, alla nostra fantasia, troppo penoso.

Penso a due fatti recenti. Il primo sono i trecento immigrati morti a Lampedusa all'incirca un mese fa.² L'Italia decretò tre giorni di lutto nazionale di fronte alla morte di bambini, donne e vecchi, in fuga dalla sicura tragedia nel loro paese, per affrontarne una solo probabile. I tre giorni di lutto nazionale, mi scriveva un amico, han significato, per gli italiani, andare comunque allo stadio, continuare a vedere le *soap operas* e a scambiarsi le foto degli ultimi bagni, sotto il primo sole d'autunno. Un popolo, dunque, abituato a dedicare alla tragedia i minuti del telegiornale, con scarse lacrime e tante pietose parole, per poi assicurarsi la massima distanza dalla disgrazia altrui.

L'altra fatto è successo qui in Messico: siamo stati inondati da immagini di tragiche alluvioni. Abbiamo visto gente sposarsi con la disperazione e sguardi abitati dall'assurdo piangevano davanti a noi. "Anche alle dolci fanciulle la Morte ha rapito lo sguardo",³ diceva De Petro. Poi, la montagna di cibo e beni di prima necessità donati (ma scandalosamente rivenduti a chi si vedeva costretto a litigare per un chilo di riso, una scatoletta di tonno o un pezzo di sapone), ecco, la montagna di cibo donato dai poveri ai poveri ci ha tranquillizzato. La fatalità uccide, e le immagini si cancellano nel nostro cuore: appoggiamo il fardello della tragedia sulla mensola del corridoio e ci accomodiamo, davanti

² Il 3 ottobre 2013 una imbarcazione libica usata per il trasporto di migranti fece naufragio a poche miglia dal porto di Lampedusa, con un bilancio di 368 morti accertati e circa 20 dispersi [N.d.E.].

³ Antonio De Petro, *Fuor della vita è il termine*, p. 7.

allo specchio, i capelli che ormai sono grigi e smemorati. È, la nostra, una tranquillità che l'*homo ludens* ha conosciuto e rifiutato.

Nei cinque romanzi di De Petro la tragedia ha nome lebbra, strage di Bologna, terremoto in Irpinia, prima guerra mondiale. E De Petro si domanda: che cosa può fare un uomo, che magari è stato tradito dal suo amico o dalla sua ragazza o dal capufficio, proprio in quel giorno di grande tragedia nazionale, sí, che cosa può fare un uomo perché l'altrui tragedia si unisca alla sua, e con esse continuare a vivere? Come può il ricordo farsi memoria, cioè restare registrato nell'anima di un uomo, senza che l'uomo ne sia consumato?

Solo l'amicizia, vissuta in ordine e bellezza, salva l'uomo dall'oscurità. Questa parola, amicizia, la troviamo in De Petro e in Rahner: è amicizia ideale, cioè che va verso l'alto, un'amicizia con tutto il creato, con tutto di noi stessi, con tutto degli altri. È questo un desiderio che segretamente cova in noi e che non dobbiamo aver paura che si manifesti e che abbia il posto principale nella nostra vita. Cercarla, viverla, salvarla, proteggerla, custodire quest'amicizia ideale, cioè che va più in su: solo così non ci si ammala d'indifferenza, solo così non ci si fa ciechi alla tragedia, solo così si assume, si abbraccia la realtà, senza cadere mai nell'aberrante amore al dolore per il dolore o nell'altrettanto tragica durezza di cuore.

L'*homo ludens* è quell'uomo che decide di costruire, perseverare e sempre ritornare all'amicizia ideale, dato che è proprio e solo l'amicizia la grande e bella opera cui è chiamato l'uomo. L'amicizia è infatti la parte nota di quei tanti misteri di cui è ricolmo il gioco, e solo in amicizia e simpatia si svolge quel gioco che è a immagine e somiglianza del Dio che dona la vita senza secondi fini.

De Petro e Rahner: due uomini molto diversi tra loro. L'uno, giornalista, poeta, sposato, ci ha lasciato solo 5 romanzi; l'altro un gesuita, amico di Jung, filologo impeccabile, ci ha lasciato oltre quattrocento libri. De Petro immerso nell'umano fino al midollo; l'altro, rettore di un'università, faceva a gara, per gioco, con suo fratello Karl a chi dei due pubblicava più libri in un anno. De Petro e Rahner, entrambi esperti nell'animo umano, sono giunti alla stessa conclusione: l'estasi non è un di più che si ottiene con ingannevoli meccanismi; l'estasi è dentro la vita reale e concreta, e bisogna cercarla. Come? Essendo *homo vere ludens*. Cioè un uomo di pace, che gioca sul serio.

E così concludo, con un passo da uno degli inni di *Fuor della vita è il termine* di Antonio De Petro. Dice così: "In tempi tristi d'anarchia e di sangue./ trovare amici è dolce e cara cosa".⁴ È questo l'augurio che faccio a tutti noi in questo nostro tempo ancora troppo violento.

⁴ A. De Petro, *op. cit.*, p. 69.

Bibliografia

DE PETRO, Antonio, *Fuor della vita è il termine*. Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1981.

RAHNER, Hugo, *L'Homo ludens*, trad. Bruna Zappieri. Brescia, Paideia, 1969.

Elsa Morante, ovvero il poeta contro il caos

Montserrat MIRA MOSSO

Universidad Nacional Autónoma de México–El Colegio de México

Nel romanzo (attraverso la narrazione di fatti, che valgono solo come pretesti) lo scrittore cerca di esprimere il proprio concetto dell'universo (o dell'uomo che è la stessa cosa) nella sua interezza. Un romanzo, insomma dovrebbe corrispondere a un intero sistema ideologico o filosofico. [...] Si potrebbe aggiungere che [...] ogni romanzo si può considerare autobiografico; giacché attraverso il pretesto dei fatti e personaggi inventati che vengono scelti quasi in funzione di simboli, lo scrittore mira a raccogliere nel romanzo la somma di ogni esperienza, e la propria, ultima idea sulla vita.¹

Novela como expresión de un determinado concepto del universo y, por tanto, del hombre; novela como un entero sistema ideológico y filosófico; y en fin, novela como un conjunto de experiencias que refleja una idea postrema sobre la vida. Todo esto significaba para Morante no sólo la novela sino, en general, la labor honesta del escritor. Aprovechando esta ocasión, detengámonos un instante con la disposición y la atención mínima necesaria requerida por Elsa a sus lectores para tratar de reconstruir cuál concepto del universo, sistema ideológico-filosófico e idea última sobre la vida nos propone Morante. Para ello no bastará volver a las novelas, pues recordemos que en la singular concepción de nuestra autora, dentro de este género cabe una gran variedad de obras que, según los criterios más académicos al respecto, nunca serían consideradas como tales. Habrá, pues, que ampliar nuestra visión, dirigir la mirada a cuentos, ensayos, poemas y artículos, identificando algunos puntos nodales que ponen en relación a unos con otros y que nos ayudarán a delinear la poética morantiana.

Parece hoy una opinión compartida entre la crítica la particularidad del caso Morante en el panorama de la literatura italiana del siglo xx. La mayoría coincide en la dificultad de relacionarla con alguno de los grupos literarios de aquellos años. Franco Fortini llegó a definirla como “la grande solitaria” y Alfonso Berardinelli dijo de ella que “no obstante los reconocimientos que le han tributado a la obra de Elsa Morante críticos famosos y geniales [...] esta escritora, podemos decirlo, nunca entró en pacífica sintonía con la cultura literaria, especialmente italiana, de su tiempo”.²

¹ Elsa Morante, citada en Claude Cazalé, “Morante e Weil. La scelta dell'attenzione e la verità della fiaba”, pp. 3-4.

² Alfonso Berardinelli, “El sueño de la catedral. Elsa Morante y la novela como arquetipo”, p. 225.

Morante por su cuenta parecía bastante consciente de estar contracorriente pero igualmente consciente y firme parecía su convicción de que, en efecto, el compromiso de escritor que había asumido no podía responder a ninguna moda literaria ni grupo intelectual. Más de una página dedicó Morante a la reflexión sobre el “oficio de poeta” que concibió como un auténtico “impegno morale”. Cabe subrayar, antes de seguir, que la utilización del término poeta responde a la elección de la propia autora, quien aclaró que en su vocabulario habitual escritor quería decir, antes que nada, poeta, y una definición posible sería: “un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura”.³

La trascendencia que atribuyó Morante a la labor del poeta nacía de su convicción de que él y, en general el arte, podían representar casi la última esperanza del hombre en una época, por ella definida atómica, en la que la sociedad experimentaba la oculta tentación de desintegrarse. Percibía Morante una grave alienación del hombre que, engañado, vivía la desintegración de la conciencia.

En un texto de los años sesenta, caracterizado -dice Garboli- por un fuerte tono de *j'accuse* que tanto contrasta con el resto de la obra morantiana, la escritora denuncia el terrible embuste y la urgencia de un *risveglio* para el que la presencia del poeta podía resultar decisiva:

Difatti, nella laida invasione dell'irrealtà, l'arte può rappresentare quasi la sola speranza del mondo. In una folla soggetta a un imbroglio, la presenza anche di uno solo, che non si lascia imbrogliare, può fornire già un punto di vantaggio. Ma il punto si moltiplica per mille e per centomila se quell'uno è uno scrittore (s'intende un poeta). Anche senza accorgersene, per necessità del suo istinto, il poeta è destinato a smascherare gli imbrogli.⁴

Aun si puede revelarse demasiado ardua esta tarea, el poeta, por su propia naturaleza, no podrá eludirla. Como asegura Morante, el poeta, si realmente es tal, no podrá más que interrogar de manera honesta la *realtà* tratando de testimoniar y contraponerse, a través de sus medios (la palabra) al sistema de alienación:

Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione [...] lo è in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato [...] alla vicenda angosciosa dei suoi contemporanei, e ha diviso il loro rischio e riconosciuto la loro paura (paura della morte); da solo ha dovuto, come scrittore, fissare, per così dire, in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza.⁵

³ E. Morante, “Pro o contro la bomba atomica, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

¿Cómo afrontó la propia Morante ese desafío? ¿Qué de sus obras se contraponía entonces a la era atómica? y, sobre todo, ¿qué de su pensamiento puede brindarnos hoy una pista para enfrentar esa tentación de suicidio atómico y desintegración de la conciencia que, lejos de haberse diluido con el pasar del tiempo, parece hoy tan vigente?

Podemos recordar, en primer lugar, cuál fue “la realidad soñada por Morante”, como dice Cesare Garboli, uno de los críticos que quizá más profundamente ha estudiado la obra de Morante. Para la escritora romana la realidad era siempre y sólo una, aunque infinita e inagotable, no podía limitarse a las contingencias de una época ni debía ser transfigurada en falsificaciones artificiales y perecederas:

La realtà è perennemente viva [...] non si può avariare, né distruggere, e non decade. Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integra, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile –che non si potrà mai finire di esplorarla– la realtà è una, sempre una.⁶

Para poder ver la Realidad, según Morante, era necesario mantener la mirada límpida y conservar lo que ella denominó “libertad de espíritu” que se contraponía al deshonor del hombre, es decir, el poder y la violencia. Como explica en su *Piccolo manifesto (senza classe né partito)*, esta libertad de espíritu debía ser la búsqueda y la verdadera revolución que cada uno tendría que llevar a cabo para sí y para el resto de los hombres. Para evitar malentendidos, la escritora se detiene a explicar en qué consiste dicha libertad:

L'onore dell'uomo è la libertà dello spirito. [...] qui la parola spirito [...] non significa quell'ente metafisico-etereo (e alquanto sospetto) [...] ma anzi la realtà integra, propria e naturale dell'uomo. Questa libertà dello spirito si manifesta in infiniti e diversi modi, che tutti significano la stessa unità, senza gerarchie di valori. Esempio: la bellezza e l'etica sono tutt'uno. Nessuna cosa può essere bella se è un'espressione della servitù dello spirito, ossia un'affermazione del Potere. E viceversa. Così per esempio il Discorso sulla montagna, o i Dialoghi di Platone, [...] sono belli; allo stesso modo che sono morali l'Iliade di Omero, o gli Autoritratti di Rembrandt, o le Madonne di Bellini, o le poesie di Rimbaud. Difatti tutte queste opere [...] sono tutte, in se stesse, affermazioni della libertà dello spirito, e di conseguenza, qualunque siano le contingenze storiche e sociali nelle quali vengono a esprimersi, esse non sono determinate essenzialmente da nessuna classe e appartengono finalmente a tutte le classi. Giacché per definizione esse negano il Potere, di cui la divisione degli uomini in classi è una delle tante pretese aberranti.⁷

⁶ *Ibid.*, p.102.

⁷ E. Morante, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito)*.

Cada persona, como cada poeta, decíamos, debería llevar a cabo esta lucha por la libertad de espíritu dentro de los medios y recursos históricos y temporales a su disposición, primero eliminando de sí mismo la semilla del deshonor del hombre (el poder y la violencia) y después evitando la propagación de este mal, incluso si ello le demanda toda su existencia. Fue éste el camino elegido por los verdaderos revolucionarios de Morante: Cristo, Sócrates, Juana de Arco, Mozart, Chejov, Giordano Bruno, Simone Weil, Marx, Che Guevara.

La búsqueda de esta libertad parece ser una de las preocupaciones fundamentales, planteada constantemente por Morante. Quizá en términos distintos pero con el mismo cuestionamiento de fondo, lo había ya sugerido en el libro de poemas *Il mondo salvato dai ragazzini*. En éste la autora planteaba las dos actitudes que se pueden asumir ante la Realidad (o mejor dicho para descubrir la Realidad), me refiero a la contraposición entre los F.P. y los I.M, es decir, los *Felici Pochi* y los *Infelici Molti*.

Los F.P. son la personificación de la libertad de espíritu. Estos seres -que parecerían provenir de otras dimensiones- comparten ante todo una cualidad: la Felicidad (escribe Morante en mayúsculas), aunque ésta muchas veces no resulta visible a la gente que “ha nell’occhio la cispa dei fumi dell’irrealtà che la infettano. E così corre il detto: la Felicità non esiste / l’IRREALTÀ è l’oppio dei popoli...”⁸ En efecto, la felicidad de los F.P. es de una naturaleza distinta a la felicidad vulgarmente entendida.

La libertad y, por tanto, la verdadera felicidad de los F.P. consistiría en haber entendido que “L’arabesco indecifrabile è dato per la gioia del suo movimento, non per la soluzione del suo teorema [...]”, que “il gioco è divino perché non c’è nessuna promessa/ o speranza di guadagno perché si mischia pazzando col toro demente e scandaloso della morte”, y en fin, en saber que “ogni mèta di vittoria, ogni aspettazione d’applauso è servile”.⁹

Entre los personajes referidos por la autora como ejemplos de F.P. no debe sorprender que algunos coincidan con los nombres que luego aparecerán entre los revolucionarios del *Piccolo Manifesto*: Juana de Arco, Giordano Bruno, Simone Weil... Pues podríamos decir que libertad de espíritu y F.P. corresponden a la misma disposición hacia la Realidad.

No creo incurrir en una falta si al listado de Felices Pocos agregáramos la figura de los *ragazzini*. No sólo porque el título del libro, *Il mondo salvato dai ragazzini*, nos daría una justificación al respecto, sino porque la propia Morante, a propósito de esta obra, llegó a afirmar que eran precisamente ellos, los *ragazzini*, los destinatarios principales. Ellos se habían convertido, para ese momento, en los únicos interlocutores con los que se podía hablar de cosas

⁸ E. Morante, “Canzone degli F.P. e degli I.M.”, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, p. 121.

⁹ *Ibid.*, pp.123-124.

serias y los únicos quizá dispuestos a escuchar la voz de los poetas: “sono loro l’unico pubblico che ormai sia forse capace di ascoltare la parola dei poeti”.¹⁰

Estas palabras de la escritora nos ayudan a entender por qué el universo infantil representó siempre para Morante un tema cardinal. Los *ragazzini* como los F.P. o los libres de espíritu parecen tener esa capacidad de descifrar más naturalmente la *Realtà*. Anna Maria Bova habla de la “ligereza” de los *ragazzini* remitiendo a las palabras de Jung, que concebía la figura del niño como símbolo unificador: “Il fanciullo personifica le forze vitali al di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia la profondità della natura”.¹¹

Además de esta capacidad, o más bien estrechamente ligada a ella, encontramos otra característica compartida por los personajes infantiles de Morante, quizá la más relevante, la que mejor los define: me refiero al amor desmesurado y gratuito que pueden llegar a experimentar. Tratándose de Morante, no es posible subestimar este rasgo común. Recordemos que, para nuestra escritora, un amor de esta naturaleza podía significar la fuente de conocimiento y verdad: “Solo chi ama conosce. / Povero chi non ama! / Come a sguardi inconsacrati le ostie sante, / comuni e spoglie sono per lui le mille vite. / Solo a chi ama il Diverso accende i suoi splendori / e gli si apre la casa dei due misteri: il mistero doloroso e il mistero gaudioso”.¹²

Sin embargo, con el pasar del tiempo y en su contacto cotidiano con el mundo, también sobre estos seres “sempre più l’albero della scienza del bene e del male stende la sua ombra”.¹³ En efecto el misterio que intrigaba a nuestra escritora, y sobre el que volvía con insistencia, era precisamente el paso del umbral que separa la infancia de la vida adulta (la edad de la conciencia).

El conflicto consiste en la disposición de ánimo que cada personaje asume al rebasar dicho umbral, al abandonar, casi siempre tras un trágico desencanto, los mitos de la infancia. Aquí las posibilidades se multiplican: pensemos en la solitaria Elisa de *Menzogna e sortilegio* que, aislada del mundo, reconstruye entre fantasmas el pasado y la decadencia de su familia; recordemos a Andrea Campese, protagonista del cuento “Lo scialle andaluso”, quien ha corrompido sus sentimientos y, cambiando el amor por una mezquina compasión, no puede sino imaginarse a sí mismo en el futuro como un “héroe” triste y arrogante. Mencionemos, en contraste, a Arturo Gerace, personaje principal de la segunda novela morantiana, quien desde la distancia, con el mismo amor de siempre, recuerda Procida, “Stella sospesa nel cielo boreale / eterna”, la mítica isla que resguarda su niñez.

¹⁰ E. Morante, citada en “Cronologia della vita e delle opere”, *La Storia*, p. 664.

¹¹ Anna Clara Bova, “Prefazione” a Lucia dell’Aia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, p. 18.

¹² E. Morante, “Alibi”, *Alibi*, p. 51.

¹³ E. Morante, “Il paradiso terrestre”, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 19.

Como sucede a menudo con Morante, tampoco en cuanto a este tema la escritora da una respuesta definitiva: pensemos en la diversidad de sus personajes y la relación que guardan con su entorno. Este interés, esta insistencia de Morante sobre el tema es la señal quizá de que la importancia del universo infantil en su obra no responde precisamente, como algunos quisieron ver, a una cuestión sentimental ni a un particular gusto por las que llamaron “*storie per bambini*”. Esta elección remitiría más bien a la identificación de los *ragazzini* con los F.P. y los revolucionarios libres de espíritu. Dicha identificación a su vez encontraría su origen en todo un trasfondo poético-filosófico que, tras la apariencia de una sencilla fábula, la escritora nos está insinuando constantemente.

Como lo requería Morante a sus lectores, podríamos ir más allá de la superficie, de esa primera apariencia de “historias para niños”. Para ello recordemos a uno de los personajes morantianos más bellos y que concentra en sí, quizá más que cualquier otro, el pensamiento de la autora. Me refiero al pequeño Usepe Ramundo, de la novela *La Storia*. Este niño, nacido de la violencia en Roma durante la segunda guerra mundial, es considerado el F.P. por excelencia. Último entre los últimos -“paria” lo llamará la narradora-, Usepe vivirá los horrores de la violencia y de la lógica que infecta y se propaga desde siempre entre los hombres: “la sopraffazione di un uomo su un altro uomo”.¹⁴ Paradójicamente el rasgo principal de este personaje es nada menos que la felicidad.

Como ya en el caso de los F.P., esta felicidad nace de cumplir el verdadero fin del hombre que es *capire* y, sobre todo, de estar realmente libre de la semilla del deshonor del hombre (el poder y la violencia), aun si éste dejará en él su huella devastadora.

A su corta edad a Usepe, por la singular relación que entabla con el mundo que lo rodea, por el amor desbordado que siente hacia todos y todo, se le revelan misterios que parecen ocultos al común de las personas. Usepe es además poeta: con su muy particular lenguaje crea, por medio de la palabra, nuevas relaciones entre los objetos y seres a su alrededor, les brinda nuevos significados. Como explica Lucia Re:

Usepe's language [...] is far from being mere baby talk. Usepe instinctively ignores all behavioral and symbolic codes based on social, economic, and racial difference; in his speech, he exhibits an exhilarating propensity to do *without* difference altogether (both fonetic and semantic), and to abolish the regimentation of language just as he ignores the regimentation of the social [...]. For him, all signs are natural wonders, and all things –and all signs as things in the world– are related by a likeness rather than opposed by difference.¹⁵

¹⁴ E. Morante, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito)*.

¹⁵ Lucia Re, “Utopian Longing and the Constraints of Racial and Sexual Difference in Elsa Morante’s *La Storia*”, *Italica*, 3, 1993, p. 368.

Gracias a esta capacidad de identificar y reconocer el lazo que liga todas las cosas, hacia la parte final, cuando la novela asume el tono de lo que Garboli denomina “romanzo sapienziale”, mientras se encuentra en aquella suerte de *locus amoenus* que se vuelve su refugio, nuestro personaje descubre que ahí en realidad imperaba un “silenzio parlante” formado por voces que llegaban de lugares y tiempos remotos; y en un instante

il suo sguardo vide il cielo riflettere la terra [...] lo sguardo gli dava un doppio stupore: della presenza attuale, e della reminiscenza inconscia. Credo che dentro ci giocassero pure certi termini di scienza a lui misteriosi, che aveva udito da Davide la domenica avanti [...] perché riflessa nel cielo, la terra adesso gli appariva tutta una meravigliosa vegetazione acquatica popolata di animali selvaggi che vi pazziavano dovunque, nuotando e saltellando fra i rami.¹⁶

Como aseguran algunos críticos, en el personaje son evidentes ciertos rasgos cristológicos, pero además es posible reconocer en su naturaleza la herencia de otras importantes tradiciones que significaron para Morante un decisivo punto de referencia en el desarrollo de su poética. Es hoy un dato cierto el enorme interés y el tiempo que la escritora romana dedicó al estudio de la filosofía: se sabe de su particular predilección por los griegos, del interés por Spinoza y Giordano Bruno, de la lectura apasionada de los textos de Simone Weil y, por supuesto, de la huella que las filosofías orientales habrían de dejar en ella tras el estudio de sus textos principale, particularmente tras el viaje a la India junto a Pasolini y Moravia. Como asegura Angela Borghesi, más profunda y trascendente que en sus acompañantes sería en Morante la impronta del encuentro con aquella cultura “dalla spiritualità celeste e al contempo ancorata alla terra”, misma que luego se manifestaría en “risultati narrativo-sapienziali”.¹⁷ Es el caso del paria analfabeta Ueseppe Ramundo que, como un viejo sabio, logra percibir las voces del silencio y ver reflejada la tierra en el cielo como si fueran uno.

¿Cuál es el significado de un personaje como Ueseppe en medio del caos de la guerra? ¿Cuál es el verdadero cuestionamiento que Morante lanza con esta novela? Como ella misma afirmó en la única intervención durante la enorme polémica suscitada por esta obra, ésta pretendía provocar un *risveglio*. Podríamos reconocer en Ueseppe precisamente la figura del poeta que, frente “ai draghi della notte”, pretende romper el culto de lo informe, del caos: “in modo di trovare anche in mezzo alle confusioni più aberranti e deformi, il valore nascosto della verità poetica, per consegnarlo agli altri”.¹⁸

¹⁶ E. Morante, *La Storia*, p. 632.

¹⁷ Angela Borghesi, *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, p.49.

¹⁸ Elsa Morante, “Sul romanzo”, *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, p. 67.

Como para Useppe, también para nuestra autora fue la palabra el medio para contraponerse al sistema de irrealidad. La narración brindó a Morante la posibilidad de entender, de abrazar la realidad íntegra. Como explica Claude Cazalé: “la narrazione produce quel distacco che è insieme purificazione dalla contingenza, dalla *pesanteur*, e perdono”.¹⁹ No es posible saber si Morante experimentó, como sus personajes, “quello stato originale della realtà [...] quello stato al di là delle leggi fisiche” pero quizá a través de la narración se acercaba a la cualidad más alta de los F.P.

Sin mitificar ahora la figura de Morante, sí es posible decir con seguridad que bastará al lector adentrarse con la atención necesaria a cualquiera de sus obras para reconocer su grandeza y situarla entre aquellos escritores a los que vale la pena volver. Para terminar, quisiera retomar las palabras que Fabrizia Ramondino escribiera poco después de la muerte de la escritora:

Morante aveva dedicato *La Storia* “al analfabeto por quien escribo”. Oggi che gli analfabeti sono tanto aumentati a causa del cattivo funzionamento della scuola e del perfetto funzionamento della t.v. è forse tempo perduto rivolgere ai giovani l’invito alla lettura dei libri di Elsa, e le opere dei pensatori, degli scrittori, e dei poeti che lei prediligeva. A ascoltare i suoi musicisti, a guardare i suoi pittori. Per chi non lo sappia, essi sono elencati in una pagina di poesia visiva contenuta ne *Il mondo salvato dai ragazzini* dove i loro nomi, meriti e tragici destini sono disposti in forma di croce. E di quella croce Elsa avrebbe voluto che tutti si caricassero.²⁰

En este punto, sin embargo, es necesario diferir de la opinión de Ramondino y decir que quizá no, quizá en realidad no sea tiempo perdido invitar nuevamente a la lectura de Morante.

Bibliografía

- BERARDINELLI, Alfonso, “El sueño de la catedral. Elsa Morante y la novela como arquetipo”, trad. Guillermo Fernández, en Mariapia LAMBERTI ed., *El narrador y el crítico*. México, UNAM, 2003, pp. 203-237.
- BORGHESI, Angela, *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*. Macerata, Quodlibet, 2015.
- BOVA, Anna Clara, “Prefazione” a Lucia DELL’AIA, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*. Roma, Aracne, 2013, pp. 13-20.
- CAZALÉ BÉRARD, Claude “Morante e Weil. La scelta dell’attenzione e la verità della fiaba”.

¹⁹ Claude Cazalé, “Morante e Weil. La scelta dell’attenzione e la verità della fiaba”, p.12

²⁰ Fabrizia Ramondino, “La più bella dichiarazione?”, *Fine Secolo*, 237, 8 diciembre, 1985, p. 20.

- [www.cristinacampo.it/public/attenzione e la verità della fiaba di claude cazalé bérard.pdf](http://www.cristinacampo.it/public/attenzione_e_la_verita_della_fiaba_di_claude_cazale_berard.pdf) [consultado el 7 de enero de 2016].
- DELL'AIA, Lucia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*. Roma, Aracne, 2013.
- MORANTE, Elsa, *La Storia*. Torino, Einaudi, 2009.
- MORANTE, Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*. Milano, Adelphi, 1987.
- MORANTE, Elsa, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito)*. Roma, Nottetempo, 2004.
- MORANTE, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino, Einaudi, 2010.
- MORANTE, Elsa, *L'isola di Arturo*. Torino, Einaudi, 1957.
- MORANTE, Elsa, *Lo scialle andaluso*. Torino, Einaudi, 1963.
- MORANTE, Elsa, *Alibi*. Torino, Einaudi, 2004.
- RAMONDINO, Fabrizia, "La più bella dichiarazione?", en *Fine Secolo*, 237, 8 dicembre, 1985, p. 20.
- RE, Lucia, "Utopian Longing and the Constraints of Racial and Sexual Difference in Elsa Morante's *La Storia*", *Italica*, 3, 1993, pp. 361-375.

Lo que se dice, lo que se implica y lo que la autora quiere comunicar.

Notas para un análisis pragmático de *L'isola di Arturo*

SABINA LONGHITANO

Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo analizo el papel de la inferencia pragmática en la interpretación de un texto de ficción, *L'isola di Arturo* de Elsa Morante, a partir de una teoría pragmática específica, la Teoría de la Relevancia,¹ para presentar una propuesta teórica que dé cuenta de los rasgos cognitivos peculiares que se producen en la interpretación de textos literarios.

Desde un punto de vista pragmático, cualquier texto o discurso es un estímulo ostensivo: al igual que el gesto de apuntar explícitamente hacia algo, un texto comunica en primer lugar la intención de su emisor de comunicar cierto contenido. A diferencia de un gesto, el discurso es un estímulo verbal, es decir, utiliza el lenguaje; este último determina sólo parcialmente el contenido que comunica: la descodificación arroja sólo un “esqueleto” o “andamio”, una representación incompleta² a partir de la cual se deriva pragmáticamente el significado entendido por el hablante, integrando como contexto de interpretación cierta cantidad de información, generalmente considerada como “terreno común”.

El discurso se produce con la intención de comunicar cierto contenido y se diseña de la forma más eficiente posible, compatiblemente con la relación entre interlocutores y las habilidades y preferencias de quien lo emite. Los seres humanos pasamos mucho tiempo interpretando la realidad: si vemos nubes pensamos que puede llover, pero no pensamos que el cielo tenga la intención de comunicarnos su intención de llover. Por otro lado, cuando alguien nos dirige la palabra —o cuando emprendemos la lectura de un texto— se producen expectativas basadas en la atribución a su emisor de (i) una intención general de comunicarnos alguna información por medio de sus palabras y (ii) intenciones discursivas³ específicas: afirmar, informar, amenazar, convencer, engañar, reportar el discurso de alguien más, expresar un estado deseable del mundo,

¹ De ahora en adelante TR. La teoría es formulada por Dan Sperber y Deirdre Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, y profundizada por Robyn Carston, *Thoughts and Utterances*.

² R. Carston, “Linguistic meaning, communicated meaning and cognitive pragmatics”. *Mind & Language*, 17, 1-2, february/april 2002, pp. 127-148.

³ La TR define las intenciones de este nivel como intenciones informativas (como son afirmar, reportar, dudar, disociarse de lo que se afirma), sin embargo, yo utilizo aquí el término “discursivas” en cuanto me parece menos ambiguo: comúnmente, fuera de los especialistas en pragmática (y en TR), el término “informativa” parece más bien referirse a una algo más específico.

etcétera. Es con base en la atribución al emisor de estas dos intenciones que se detona una expectativa de relevancia óptima: se espera que el esfuerzo de procesamiento necesario para interpretar produzca una cantidad adecuada de efectos cognitivos nuevos, que modifiquen de alguna manera relevante nuestro entorno cognitivo.⁴

En la interpretación se construye una representación del significado entendido por el hablante a partir de lo que se dice explícitamente y de lo que se implica: para derivar el contenido explícito de la enunciación es necesario asignar referentes,⁵ solucionar ambigüedades⁶ y llevar a cabo un ajuste conceptual;⁷ para derivar el contenido implícito es necesario llevar a cabo inferencias: razonamientos deductivos que agregan premisas probables (que en general se representan como un “terreno común” entre los interlocutores, como algo que ambos interlocutores tienen presente) al contenido explícito, para llegar a conclusiones probables, que se representan como el significado comunicado.⁸ Este proceso está basado en el contenido proposicional tanto de las premisas como de las conclusiones y no se lleva a cabo de forma lineal, sino como un ir y venir entre contenido explícito e implícito.

Normalmente la información que comunicamos tiene contenido proposicional: es (probablemente) verdadera o falsa con respecto a cierto contexto, y es relevante en virtud de dicho contenido proposicional.

Con este marco de referencia, voy a analizar algunos aspectos de un texto de ficción, comúnmente definido como literario: sin embargo, es necesario hacer una aclaración antes de seguir. Mi intención no es la de explorar “lo literario”, que es una noción eminentemente cultural, por lo cual evitaré el uso

⁴ Éste se define como el conjunto de información que un individuo en un momento dado puede representar como verdadera o probable (R. Carston, *Thoughts and Utterances*, p. 376).

⁵ Clara: –¿Ángel te invitó a su fiesta?

Ignazia: –*Ella* no me quiso invitar.

Para interpretar, Clara necesita asignar un referente a “ella”, a partir de información compartida con Ignazia.

⁶ Juana: –Hoy pasé todo el día esperando sentada en un banco.

Para interpretar, es necesario solucionar la ambigüedad de la palabra “banco” = “oficinas de un instituto bancario o “asiento sin respaldo”.

⁷ Rosalba: –¿Cómo viste a Ana? ¿Se recuperó de su accidente?

Ignazia: –Qué va. Es de fierro.

Rosalba necesita ajustar el concepto “fierro” para poder derivar las inferencias correctas: que es fuerte, indestructible (y no que hay que pintarla con antioxidante).

⁸ José: –¿Quieres tomar un trago?

María: –El alcohol me haría olvidar.

Para saber si María quiere o no un trago, José necesita integrar una premisa como “María quiere/ no quiere olvidar”, a partir no sólo de lo que él tiene presente, sino de lo que él cree que María cree que él tiene presente. Supongamos que María sabe que José sabe que María acaba de terminar de estudiar para el examen del día después: José inferirá que María está implicando que no quiere un trago; si por otro lado María sabe que José sabe que María acaba de ser asaltada, entonces José inferirá que María sí quiere un trago.

de este término: en la tradición occidental se tiende a marcar implícita o explícitamente una dicotomía entre textos literarios y no literarios, sin embargo lo literario es una noción en buena medida convencional, enraizada histórica y culturalmente, que depende también de factores como el canon, la tradición literaria y crítica, la lengua, consideraciones de poder, de mercado editorial, etcétera. Mi objetivo es distinto, porque me interesan los procesos cognitivos que se ponen en marcha en la interpretación. Lo que me interesa es caracterizar el proceso de interpretación y los efectos cognitivos que se derivan al interpretar un *tipo* de discurso, una *modalidad discursiva* que caracterizo como discurso expresivo, a partir de la atribución a quien lo emite de una intención discursiva específica: la intención expresiva, donde, además del contenido de lo que se dice, cuenta de forma determinante el cómo se dice, la forma, el estilo.

Una primera pregunta es entonces qué efectos cognitivos esperamos derivar de la interpretación de un texto de ficción, como un tipo de texto expresivo. *Prima facie* no nos enfocamos en su contenido proposicional de la misma forma en que lo haríamos si leyéramos una reconstrucción histórica de algún evento, un manual de instrucciones o la nota roja del periódico: no necesitamos pensar (o nos importa poco) que sus protagonistas sean personajes reales ni que lo sea en sí la historia que se cuenta. Lo que nos esperamos es que haya una coherencia interna al mundo de la narración, que es el que el narrador despliega frente a nuestros ojos, y que se nos presente una perspectiva nueva, interesante, profunda, entretenida, desafiante: la representación y el disfrute de escenarios ficcionales es un instrumento cognitivo útil para entender la realidad, a través de la construcción y exploración de mundos posibles.⁹

Una segunda pregunta es relativa a cómo llevamos a cabo la interpretación: si bien, como en la interpretación de cualquier otro tipo de discurso, para interpretar necesitamos llevar a cabo procesos inferenciales basados en el contenido proposicional de la enunciación, tanto el carácter ficcional de la historia como la presencia (y la confiabilidad o menos) de un narrador, la posibilidad de una narración polifónica y otros mecanismos narrativos típicos (aunque de ninguna manera exclusivos) de la ficción juegan un papel importante en los procesos interpretativos involucrados, y constituyen en sí un efecto de la interpretación: es el autor quien disemina indicios y evidencias en el texto, desdoblándose en uno o más narradores y manipulando así las inferencias del lector.

Finalmente, lo que distingue radicalmente el discurso expresivo de otros tipos de discurso en términos cognitivos es que, a partir de la atribución a la emisora de una intención expresiva, se integra información heterogénea, que incluye representaciones sensoriales y emotivas sin contenido proposicional, por medio de la evocación de un contexto de interpretación amplio, vago e idiosincrático, no siempre representado –ni representable– como un “terreno

⁹ Jorge Volpi, *El cerebro y el arte de la ficción*, pp. 13-32.

común”, como información compartida.¹⁰ Esto da a lugar a procesos no inferenciales de interpretación: procesos de imaginación creativa¹¹ e integración conceptual¹² basados en asociaciones libres y analogías. El resultado de la interpretación presenta propiedades distintas *in specie* con respecto al resultado típico de la interpretación de la comunicación ostensivo inferencial. Se trata de propiedades irreducibles al contenido proposicional, imprevisibles e inestables a nivel inter e intrapersonal en cuanto idiosincráticas e influenciadas por el estado epistémico actual del sujeto. Es en este sentido que la intención expresiva se puede considerar un intento de comunicar verbalmente lo inefable. Además, la calidad estilística del texto, su *forma*, al ser representada como intencionalmente comunicada por el autor, tiene al mismo tiempo la función de detonador del proceso de imaginación creativa y de indicador de la calidad de artefacto del texto, de su valor estético.¹³

Decir e implicar. Los distintos planos de inferencia en los textos de ficción

Cuando comunicamos, una parte de la información la decimos explícitamente; otra parte, a veces igualmente o inclusive más importante, la comunicamos implícitamente. En todo caso, la enunciación o el texto representan sólo el punto de partida de procesos inferenciales necesarios para llegar a una representación (más o menos fiel) del significado entendido por el emisor, y no de un significado cualquiera.

Una peculiaridad de los textos narrativos ficcionales es que podemos distinguir cuando menos tres niveles de inferencia: un primer nivel son los procesos inferenciales que acontecen entre los personajes a partir de su interacción discursiva dentro del mundo de la narración (inferencias intratextuales), y son las implicaciones de su discurso dentro del universo de la novela; un segundo nivel son las inferencias que derivamos los lectores a partir de la narración: se trata de lo que el narrador implica y que nosotros necesitamos derivar para interpretar su discurso (inferencias textuales). Finalmente, los lectores derivamos también inferencias a partir de nuestro propio conocimiento del mundo,

¹⁰ Sabina Longhitano, *Comunicar lo inefable: una caracterización pragmática del discurso expresivo, passim*, y “Communicating the Ineffable A Pragmatic Account of Literariness”, en *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 158, 2014, pp. 187-193.

¹¹ Nigel J. T. Thomas, “Mental Imagery”; S. Longhitano, *Comunicar lo inefable*, pp. 87-108 y 120-129.

¹² Gilles Fauconnier y Marc Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, pp. 39-57 y 75-137; S. Longhitano, *Comunicar lo inefable*, pp. 87-119.

¹³ S. Longhitano *Comunicar lo inefable*, pp. 130-152.

sobre el narrador y su forma de narrar, que podemos representar como implicadas por el autor, mas no por el narrador (inferencias metatextuales).¹⁴

Con todo esto en mente, intentaré ahora ilustrar cuanto he expuesto presentando un análisis inferencial de algunos pasajes de *L'isola d'Arturo*.

Arturo es un adolescente que vive –primero junto con su “nodrizo” (*balio*) Silvestro y la perra Immacolatella y sólo después de la partida del primero y la muerte de la segunda– en la *Casa dei guaglioni* (casa de los jóvenes) un antiguo caserón señorial desvencijado en la isla de Procida, en el archipiélago campano. Su madre murió a los dieciocho años, al darlo a luz; su padre, Wilhelm Gerace, está raramente en casa y Arturo lo imagina como un héroe mítico, ocupado en grandes empresas, viajes a lugares exóticos y memorables hazañas, como los personajes de los libros de aventura que él devora ávidamente. Su padre, quien exhibe constantemente una fuerte misoginia, trae a la casa una esposa apenas mayor que Arturo, Nunziata, a quien Arturo primero acepta con curiosidad y después rechaza y maltrata. La tempestad de sentimientos adolescentes de amor y celos (tanto hacia el padre como hacia Nunziata), soledad, desesperación, que se agudizan con la maternidad de Nunziata, son seguidos por el descubrimiento del sexo (por un lado un deseo sexual siempre más patente hacia la madrastra y por el otro una relación con una joven viuda del pueblo) y por una progresiva caída de la figura del padre a los ojos de Arturo, que termina en un fuerte desprecio y rechazo y marca el abandono de la isla, del edén de la infancia, y su ingreso en el mundo adulto, acompañado por el “nodrizo” Silvestro, quien reaparece providencialmente en el último capítulo, en el trasfondo, presente sólo en las últimas páginas, de la inminencia de la Segunda Guerra Mundial.

El narrador es el mismo Arturo quien cuenta su infancia, alternando, como veremos, su voz y mirada de *fanciullo*, prevalente en el texto con su voz de adulto, frecuentemente en forma de breves comentarios.

A partir de esta información (el subtítulo del libro, *Memorie di un fanciullo*, más el título del primer capítulo: “Re e stella del cielo”), en el *incipit* Arturo nos presenta inmediatamente ciertos indicios de su carácter:

Uno dei miei primi vanti era stato il mio nome. Avevo presto imparato (fu lui, mi sembra, il primo a informarmene), che Arturo è una stella: la luce piú rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale! E che inoltre questo nome fu portato pure da un re dell'antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli. (p. 11)¹⁵

¹⁴ Reelaboro y modifíco ligeramente la idea expuesta por Billy Clark, “*The Place Near the Thing Where We Went That Time: An Inferential Approach to Pragmatic Stylistics*”. *Topics in Linguistics*, 3, 2009, p. 10.

¹⁵ Para las citas textuales de *L'isola di Arturo* de ahora en adelante se indican sólo los números de página.

Se trata de un *fanciullo* que se describe a sí mismo como orgulloso: el partitivo en “uno dei miei primi vantí” presupone que el de su nombre no es su único orgullo (*vanto*). Arturo asocia su nombre con el de una estrella rápida y luminosa y con el del legendario y heroico rey que presidió la Mesa Redonda, aunque con respecto a éste añade: “Purtroppo, venni poi a sapere che questo celebre Arturo re di Bretagna non era storia certa, soltanto leggenda; e dunque, lo lasciai da parte per altri re piú storici (secondo me, le leggende erano cose puerili)” (p. 11).

Este narrador *fanciullo* rechaza lo pueril porque ya no se siente un niño: éste es el primer indicio de *Bildungsroman*. Esta información funciona tanto como una motivación para interpretar el comportamiento del personaje Arturo, es decir, como una inferencia intratextual, como con respecto a lo que un Arturo adulto implica como narrador, es decir, como una inferencia textual. Finalmente, el reconocimiento de los rasgos típicos del *Bildungsroman* como una categoría establecida es una inferencia metatextual, tiene que ver con las intenciones de la autora, con nuestro conocimiento del mundo (y de la literatura), ya que no se desprende directamente de las palabras del narrador o de los diálogos entre los personajes.

Es preciso observar que una figura masculina se introduce en este *incipit* sólo a partir de un pronombre, que además está en cursiva en el texto: *lui*. Para asignar un referente a este pronombre tenemos que terminar este primer apartado, dedicado a la madre de Arturo, leer todo el segundo, dedicado a la descripción de la isla de Procida y sus habitantes, comenzar el tercero, titulado “Notizie di Romeo L’Amalfitano”, donde se describe la casa en la cual vive Arturo, leer la historia de su antiguo dueño, luego la del abuelo de Arturo, Antonio Gerace, y sólo en este punto se introduce la figura del hijo de Antonio: “Veramente, sulla terra esisteva *un* parente prossimo di Antonio Gerace, ch’egli non aveva mai visto” (p. 18). Es de esta manera que el narrador introduce la figura de su padre, Wilhem Gerace.

Al describir a las mujeres de Procida, Arturo dice: “Esse non scendono mai alle spiagge; per le donne, è peccato bagnarsi nel mare, e perfino vedere altri che si bagnano, è peccato” (p. 14); Arturo implica, a partir de su representación del espacio narrativo (una pequeña isla en el sur de Italia), que las mujeres se rigen por una moral distinta, y que lo que es pecado para ellas implícitamente no lo es para él y para todos los hombres: en efecto en la novela se marca constantemente la diferencia entre hombres y mujeres (también a partir de la misoginia del padre, de su mentor, Romeo l’Amalfitano y, en consecuencia, del mismo Arturo), que constituye un trasfondo común para todos los personajes e influye en sus relaciones recíprocas. Se trata del universo interno a la novela, de las motivaciones del comportamiento de los personajes. De lo anterior, el lector puede derivar también inferencias textuales, relativas al sig-

nificado comunicado por el narrador, quien representa a sí mismo y a su padre como orgullosamente distintos de los demás habitantes de Procida: un rasgo prominente de esta diferencia reside en acentuar la separación entre hombres y mujeres, ya fuerte en la isla, con un comportamiento fuertemente misógino, herencia de Romeo L'Amalfitano, junto con su ominosa *casa dei guaglioni*.

Finalmente, a partir de nuestro conocimiento del mundo y de información sobre la autora, su contexto político y cultural, el clima intelectual en el cual la novela fue gestada y recibida, los lectores podemos también derivar inferencias sobre las intenciones de la autora al narrarnos esta historia en estos términos: como lectores no sólo no le atribuimos a la autora la misma perspectiva del narrador sobre las mujeres, sino que podemos pensar en su intención de representar este fenómeno, de hacerlo visible y tangible. Además, como veremos, la misoginia (explícita en toda la novela) se relaciona con otro tema, del todo implícito: el de la homosexualidad tanto de Romeo l'Amalfitano como de Wilhelm Gerace, lo que nos hace pensar, como veremos, en la atención de Morante hacia varios aspectos de la marginalidad.

Efectos debidos a la polifonía como un cambio repentino en el contexto de interpretación

Si bien la voz narrante es prevalentemente la de un Arturo *fanciullo*, frecuentemente se presenta una doble perspectiva: parecen entremezclarse las miradas del *fanciullo* (en cursiva en el texto) y la del adulto que ahora es Arturo (en versales):

Ma un altro motivo, tuttavia, bastava lo stesso a dare, per me, un valore araldico al nome Arturo: e cioè, che a destinarmi questo nome PUR IGNORAN-DONE, CREDO, I SIMBOLI TITOLATI, era stata, così seppi, mia madre. LA QUALE, IN SE STESSA, NON ERA ALTRO CHE UNA FEMMINELLA ANALFABETA; ma piú che una sovrana, per me.

DI LEI, IN REALTÀ, IO HO SEMPRE SAPUTO POCO, QUASI NIENTE: GIACCHÉ ESSA È MORTA, ALL'ETÀ DI NEMMENO DICHIOTTO ANNI, NEL MOMENTO STESSO CHE IO, SUO PRIMOGENITO, NASCEVO. E LA SOLA IMMAGINE SUA CH'IO ABBIA MAI CONOSCIUTA È STATA UN SUO RITRATTO SU CARTOLINA. FIGURINA STINTA, MEDIOCRE, E QUASI LARVALE; *ma adorazione fantastica di tutta la mia fanciullezza.* (p. 11)

En este pasaje la perspectiva del Arturo adulto: “non era altro che una femmina analfabeta” y “figurina stinta, mediocre, quasi larvale”, se contrapone al punto de vista del Arturo *fanciullo*, en ambos casos marcada por un “ma”: “ma piú che una sovrana per me” y “ma adorazione fantastica di tutta la mia fanciullezza”. Este fenómeno, que ha sido descrito por Mijaíl Bajtín como polifonía, se explica desde un punto de vista pragmático como un cambio en el contexto

de interpretación, en el “terreno común” que integramos como premisa para un proceso inferencial y la atribución de intenciones discursivas específicas al narrador: la mirada desenfadada y realista del adulto, su conocimiento del mundo, su evaluación más distante de los hechos de su juventud opuestos al contexto mítico y heroico del *fanciullo*, para marcar implícitamente la distancia entre los dos (inferencias textuales), que además representan el momento inicial y la conclusión de un *Bildungsroman* (inferencias metatextuales).

En la narración de Arturo, Nunziata es representada de formas contrastantes, que se polarizan entre la adoración de una figura materna por un lado, que raya frecuentemente en una pasión sensual y sexual –en un principio inconfesable y después patente, mezclada con celo, odio y rechazo irracionales y feroces– y por otro lado el desprecio hacia una *femminella* humilde e ignorante, marcado por el orgullo de los dos Gerace, que los une y que define tanto las relaciones con Nunziata como las con el pueblo de Procida, con rasgos de una huraña distancia y alteridad. Dichas inferencias son tanto intertextuales (relativas a la interacción de los personajes dentro del texto) como textuales (relativas a la intención comunicativa del narrador).

A nivel metatextual, hay que considerar también el poema dedicatorio, que termina con “fuori del limbo, non v’è eliso”, cuyas implicaciones analiza Cesare Garboli en su texto introductivo a la última edición de esta novela: la infancia mítica, la *Aquileida* de Arturo como su única y verdadera dimensión, como un *aleph* perfecto cuya ruptura prelude a un futuro “annebbiato e confuso, che è il cielo dove migrano e si dissolvono gli ‘eroi’”.¹⁶

Decir y reportar: la actitud del narrador

En los últimos dos apartados del cuarto capítulo, Arturo relata la llegada de doña Violante, la madre de Nunziata, quien se preocupa por la suerte de su hija, recién aliviada de un bebé, en la constante ausencia del esposo. En el pasaje que sigue se alternan dos modalidades discursivas: decir (aseverar la verdad de algo) y reportar (mencionar el discurso ajeno, de forma más o menos literal).

Cuando reportamos el discurso ajeno, podemos hacerlo de una forma neutral, sin expresar nuestra actitud (tanto mencionando las palabras exactas de alguien más, como resumiendo o variando su discurso), por ejemplo, al principio del primer párrafo, donde se reportan los encargos de Nunziata a la mujer de Procida que va a Napoli, que marqué en cursiva. Por otro lado, cuando reportamos podemos también comunicar al mismo tiempo nuestra actitud hacia el contenido de lo que estamos reportando, como cuando Arturo reporta la opinión de Violante y de las mujeres de Procida sobre su padre,

¹⁶ Cesare Garboli, “Introduzione”, p. XI.

donde la actitud comunicada por el narrador es la de disociación, rechazo y mofa hacia el contenido que se está comunicando: una actitud irónica, en términos de la TR.¹⁷ En el texto marqué en versales tanto este tipo de mención como las expresiones que utiliza Arturo para hacer patente su rechazo sobre lo que está reportando:

Era accaduto, pochi giorni prima, che una delle Procidane conoscenti di N. aveva dovuto recarsi per una giornata a Napoli; e allora N., *approfittando dell'occasione, aveva dato a costei il proprio indirizzo di ragazza, con l'incarico, se ne aveva tempo, di portare là a sua madre certa frutta secca ch'essa le aveva riserbato; e di dirle, nel tempo stesso, che lei stava bene, le mandava tanti baci, ecc.* Ora QUELLA DONNA INTRIGANTE, recandosi PUNTUALE E PREMUROSA al Pallonetto di Santa Lucia, dalla madre di N., NON S'ERA CONTENTATA DI PORTARLE LA FRUTTA, BACI E LE BUONE NOTIZIE DA PARTE DELLA FIGLIA, SECONDO LA COMMISSIONE AVUTA; MA, DOPO UN PO', DISCORRENDO, S'ERA INCARICATA PER PROPRIO CONTO DI SVELARLE L'OPINIONE INFERNALE CHE I NOSTRI COMPAESANI, E IN ISPECIE LE DONNE, AVEVANO DI MIO PADRE! A QUANTO SEMBRA, LE PROCIDANE CONSIDERAVANO MIO PADRE UN PESSIMO MARITO. E LE AMICHE E CONOSCENTI DI N., PARLANDO DI LEI FRA LORO, DIETRO LE SUE SPALLE, COMPIANGEVANO LA SUA SORTE.

PRIMA DI TUTTO, ESSE ACCUSAVANO MIO PADRE DI LASCIARE LA SPOSINA SEMPRE SOLA. A PROCIDA, OSSERVAVANO, È VERO, NON ERANO POCHE LE SPOSE LASCIATE SOLE DAI LORO MARITI PER LUNGHE EPOCHES DELL'ANNO; MA QUEI MARITI LÀ ERANO MARINAI: SE ANDAVANO IN GIRO LONTANO DALLE SPOSE, LA COLPA ERA DEL LORO MESTIERE. MIO PADRE INVECE NON ERA MARINAIO; LUI FACEVA IL MESTIERE DI MICHELACCIO, E SE SI COMPORTAVA A QUEL MODO CON LA SPOSINA, ERA PERCHÉ NON AVEVA NESSUNA COSCIENZA ECC. ECC.

È DIFFICILE INDOVINARE TUTTO CIÒ CHE DISSE QUELLA PETTEGOLA ALLA MADRE DI N. (*dietro almeno una dozzina di giuramenti, da parte della madre di N., di tacere sempre alla figlia che la sua amica aveva combinato* UN COSÌ BELL'INTRIGO!). (pp. 205-206)

Si estas opiniones no afectan la adoración de Arturo hacia su padre, tampoco lo hace la narración de su supuesta conversión al catolicismo, aceptando los sacramentos para poderse casar por la Iglesia con Nunziatina: Arturo, criado en un orgulloso y heroico ateísmo, sin educación escolar ni religiosa, la considera sólo una brillante estrategia del padre, un *escamotage*. De la respuesta apasionada de Nunziata –cuyo discurso Arturo reporta sin ironía– inferimos –una inferencia intratextual– una fe ingenua y absoluta, sin cuestionamientos.

¹⁷ En términos de la TR, reportar algo comunicando al mismo tiempo una actitud hacia lo que se está reportando es un caso específico de mención interpretativa, la mención ecóica: la ironía es un caso específico de mención ecóica, donde se expresa una actitud de disociación, rechazo y burla hacia (algún aspecto d)el contenido reportado. D. Sperber y D. Wilson, "Irony and Relevance. A Reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi", pp. 283-293.

El narrador ingenuo. Inferencias que se derivan a costas del narrador

El tema más prominente en toda la novela, si bien nunca explícito, es el de la homosexualidad, que está presente desde el primer capítulo, donde el lector infiere –o cuando menos sospecha– la homosexualidad pederasta del anfitrión, a partir de la descripción del rico y extravagante Romeo l'Amalfitano, quien se retira en Procida en una casa lujosa, en la cual se reciben espléndidamente a todos los hombres jóvenes de Procida pero donde las mujeres no se admiten.

El punto es que Arturo, un narrador *fanciullo*, desconoce totalmente este asunto y, por ende, interpreta como manifestaciones de heroísmo, lealtad y virilidad –como en sus novelas de caballería y aventuras– la devoción casi fanática del padre hacia la memoria del Amalfitano y hacia otros misteriosos amigos, que él reviste del mismo halo mítico y heroico del padre.

La homosexualidad del padre se infiere con una claridad siempre mayor a lo largo de la narración, a partir de los indicios que el *fanciullo* Arturo va diseminando, sin estar consciente de su verdadero significado: se trata de un narrador ingenuo. Las inferencias que nosotros derivamos en este sentido son intratextuales y metatextuales: a nivel textual, por otro lado, inferimos la incapacidad de Arturo de comprender los hechos y su interpretación en términos que no sean los de los códigos de honor y de la caballería. La de la homosexualidad de Wilhem no es una inferencia textual, no la necesitamos para entender el discurso del narrador, ya que él mismo no la está implicando. Se trata entonces de una inferencia metatextual, basada en una cantidad de inferencias intratextuales que nosotros interpretamos *a espaldas* del mismo narrador.

En los dos capítulos finales de la novela la homosexualidad de Wilhem ya es patente a los ojos del lector. En el séptimo capítulo se describe la desesperada devoción de Wilhem hacia un preso en el formidable *penitenziario* de Procida, cuya llegada se narra en el capítulo anterior: Arturo, celoso del padre por su absoluta indiferencia, lo sigue, y relata cómo, debajo de la ventana del preso, su padre canta obsesiva y desesperadamente la misma estrofa de una célebre canción napolitana de amor:¹⁸

Cantava una quartina di canzonetta napoletana, una fra le piú risapute, ch'io
conoscevo, si può dire, dall'epoca che avevo imparato a parlare; e per me
era diventata comune e banale da quante volte l'avevo intesa e ripetuta per
mio conto.

Quella che dice:

Nun trovo 'n'ora 'e pace
'a 'notte faccio iuorno

¹⁸ “Maria Marf”, (Eduardo di Capua y Vincenzo Russo), de 1899.

'sempe pe sta 'cca' ttuorno
speranno 'e te parlà!

Ma lui la cantava con una amarezza di persuasione cosí rozza e disperata, ch'io stetti ad ascoltarla come se imparassi una grande canzone nuova, di significato tragico. Quei quattro versi, col loro motivo che lui cantava lento, strascinato e gridato, mi pareva proprio che ragionassero della stessa solitudine mia: di quando me ne andavo girovagando scansato da N., senza amicizie né felicità né riposo. E di oggi, ch'ero finito su questa montagna di miseria, in questo temerario nascondiglio, per capire l'ultima tristezza. (pp. 313-314)

Después, a través de un código de chiflidos (un código secreto y personal entre Arturo y su padre, cuyo uso con alguien más Arturo considera como una ulterior traición), Wilhelm suplica varias veces al preso que le conteste, aunque sea una sola palabra (“Né visite, né lettere né niente. Almeno una parola. Che ti costa?”, p. 315). Pero el preso le contesta sólo: “Vattene, parodia!” (p. 316), palabra que Arturo no comprende, aun cuando la busca en el diccionario, pero que para el lector asume un significado muy claro: parodia de un verdadero enamorado, que es *por definición* un heterosexual.

Es en el capítulo octavo y último que se revela la identidad del prisionero y su verdadera relación con Wilhelm Gerace, y de nuevo las conclusiones a las cuales llega Arturo son muy distintas de las que inferimos los lectores. En el apartado titulado “Tradimento”, el misterioso prisionero es huésped clandestino de Wilhelm cuando Arturo lo descubre. Desde el comienzo de la conversación entre los dos se infiere el desprecio del huésped hacia Wilhelm, por la displicencia con la cual habla de él:

-Dov'è mio padre? [...].

-E chi è, tuo padre? -mi rimandò, con pretesa ignoranza, in risposta.

-Eh! mio padre! il proprietario di qui! Io sono Arturo Gerace!

-Ah! piacere... -egli fece con un'aria di cerimoniosità pigra, contraffatta, -è andato di sopra giusto adesso, il *proprietario*; ma non starà molto a riscendere.

-Allora, lo aspetto qui [...].

-Accomodati pure, -egli rispose, in una mezza smorfia indifferente, come a dire che, per lui, la mia presenza, o quella d'una formica, faceva lo stesso. Quindi, riallungandosi sul divano, aggiunse: -Però, a proposito, rispegni la luce. Tuo padre s'è raccomandato di non accendere: c'è pericolo d'esser visti, da fuori... (pp. 326-327)

Lo que se infiere al final de este pasaje es que Wilhelm no quiere que se note la presencia de su huésped. Éste primero se ufana de ser un peligroso prófugo del penitenciario, lo que estimula la curiosidad y la fascinación de Arturo, quien

está listo para envolver al huésped en el aura fabulosa que es su contexto de interpretación de las acciones del padre:

Quasi mi aspettavo che dalla sua imminente confidenza, ora, là, nello stanzone, dovesse rivelarmisi un crimine assolutamente unico e straordinario, mai da me prima udito nella vita, mai letto in nessun libro: pavesato di chi sa quali meravigliose, odiate seduzioni... E ciò mi svegliava un fantastico sentimento: come d'iniziazione funebre o di promozione virile! pieno d'importanza e di repulsione affascinata. (p. 333)

En la siguiente conversación, el huésped –quien al final del apartado revela su nombre, Tonino Stella– se mofa de la curiosidad del *fanciullo* mintiéndole descaradamente sobre la verdadera razón de su encarcelamiento para finalmente revelarles ser un pequeño criminal, deportado a Procida por la insistencia de Wilhem Gerace, hecho que Arturo interpreta de nuevo como un signo del misterioso y oscuro poder del padre, y no como un acto de banal corrupción por una debilidad de amor.

El pasaje siguiente es el ejemplo más claro de cómo podemos derivar inferencias intratextuales –a partir de la representación del diálogo de los personajes– sin representarlas como comunicadas por el narrador:

-Non hai la ragazza, -egli ribatté, con una súbita espressione di complicità negli occhi rallegrati, -perché ne hai due o tre almeno, di ragazze. Sai che cosa ho saputo da tuo padre, poco fa? che tu cenì fuori, e ti ritiri tardi, perché ogni sera esci a caccia di femmine, come i mici. Che vai pazzo per le donne! e tieni già le amanti!

[...] Egli aveva distratto lo sguardo da me, e improvvisamente, dai sorrisi, era tornato a un umore nero. Dette un sospiro grande e smanioso, che pareva d'un lupo. E levandosi proclamò, in accento di trionfo e di minaccia, come fidasse all'ultimo sangue chiunque ardiva contestare la sua parola:

-Anche a me, piacciono le donne!

E rinforzò, piú minaccioso di prima:

- Mi piacciono le donne, E BASTA! (p.331-332)

Lo que Tonino Stella implica es absolutamente claro para el lector: a Wilhelm Gerace no le gustan las mujeres, es un homosexual, mientras que él mismo no lo es. En contraste con nuestras inferencias de lectores, al final de este apartado Arturo deriva sus propias conclusiones sobre el comportamiento del padre: Wilhelm traiciona a Romeo L' Amalfitano trayendo a Procida a un nuevo amigo, y traiciona a su otro amigo Marco regalando a Tonino Stella el reloj que éste le había donado. Es un *traditore*. Arturo sigue interpretando los hechos a la luz de su propia visión caballerescas del mundo y de la representación que se ha construido del padre, que se desmoronará en los apartados que

siguen sin que por eso la inocencia del *fanciullo* pueda penetrar las verdaderas razones del comportamiento del padre y de Tonino Stella.

En el apartado sucesivo, titulado significativamente “Parodia”, nuestras inferencias como lectores siguen alejándose de las de Arturo. Tonino Stella le revela que Wilhelm lo está recompensando, con regalos y con dinero, para pasar quince días junto a él, quien, subraya, tiene novia y se va a casar; además, destruye la imagen de impávido viajero que Arturo tiene del padre, revelándole que éste nunca se ha alejado mucho de Procida, que sólo se mueve en los alrededores, ya que “lui è il sicuro tipo che non s’è mai slattato dalle poppe di sua madre, e mai si slatterà!” (p. 338), para terminar espetando: “Tuo padre è una PARODIA!” (p. 339).

Después, en “La scena finale”, Wilhelm llega a interrumpir la riña que sigue la exclamación de Stella, y a anunciar a Arturo su partida; Arturo desea despreciarlo, pero no lo logra: “Egli recava da sopra, in un mucchio sul braccio, lenzuola, coperte, un guanciaie. *Come un servitore*, pensai. [...] Addirittura bramavo di riconoscere davvero in lui qualcosa di ridicolo; ma, purtroppo, non vedevo che grazia nella sua persona” (p. 340). Aún sin entender exactamente la relación que une a su padre y Tonino Stella, Arturo percibe que se trata de una relación humillante para el padre, y percibe la actitud irónica de Stella, de la cual el padre no parece estar consciente:

Sentivo ch’egli adesso si pavesava della sua peggior superbia contro di me anche per brillare meglio agli occhi di Stella: forse anche per vendicarsi su di me, con la sua padronanza, dell’infima servitù in cui Stella lo teneva! Stella medesimo sembrava capire questa cosa: e lo guardava di sottocchi, ironico, senza nessun apprezzamento. Ma egli non s’avvedeva di quell’ironia, tanto era feroce, nel suo fuoco teatrale. (p. 341)

Me parece que una parte importante de los efectos cognitivos que se producen en la interpretación de esta novela reside justamente en derivar estas inferencias a costas del narrador, midiendo así la distancia entre nuestra perspectiva como lectores y la del *fanciullo* Arturo. Lo anterior multiplica las posibles implicaciones de la historia: percibiendo el descarte entre la perspectiva del Arturo *fanciullo*, la del Arturo adulto –que emerge repentinamente en la narración– y la de los personajes que él mismo representa sin entender cabalmente sus intenciones, el lector deriva efectos cognitivos metatextuales, relativos al significado de la novela con respecto al contexto de referencia de su autora, y finalmente al propio entorno cognitivo.

Además, otros procesos inferenciales que sirven para determinar el significado explícitamente comunicado por el narrador, que acontecen en la interpretación de cualquier tipo de texto –como son la asignación de referentes, la resolución de ambigüedades y el ajuste conceptual– pueden requerir a veces

un costo de procesamiento mayor, que es compensado por efectos cognitivos más ricos. El caso de la asignación del referente *lui* en el primer capítulo de la novela, y del ajuste conceptual necesario para interpretar la palabra *parodia*.

Comunicar lo inefable: el texto como un artefacto verbal

En la interpretación del discurso expresivo los efectos cognitivos que se derivan no se reducen al proceso inferencial, como es el caso en otros tipos de discurso, cuyo resultado se puede reducir a un conjunto más o menos amplio y preciso de información con un contenido proposicional. Un aspecto fundamental de la interpretación de textos expresivos es que la atribución de una intención expresiva detona también procesos interpretativos no inferenciales, basados en la evocación de un contexto de interpretación más amplio, vago, idiosincrático, heterogéneo, no siempre representado como “terreno común”, que contiene no sólo información proposicional sino también rasgos perceptivos, sensoriales y emotivos, inefables por definición, que se explora por medio de procesos de asociación libre y de imaginación creativa.¹⁹

En el proceso de evocación el lector incluye también información no representada como terreno común, sino personal, privada e idiosincrática: se siente autorizado a buscar también la relevancia directa del discurso con respecto a su propia experiencia.

Un efecto y al mismo tiempo un posible detonador del reconocimiento de una intención expresiva es la consideración del texto, más que como un discurso (cuya relevancia reside en su contenido proposicional, en la información verdadera o falsa que comunica en un contexto dado), como un objeto artístico, un artefacto, a partir de la apreciación —explícita o implícita— de rasgos formales, estilísticos, retóricos, métricos, etc. que constituyen una evidencia de la intención expresiva.²⁰ Observemos por ejemplo el *incipit* del segundo apartado, “L’isola”, del primer capítulo de la novela:

Le isole del nostro arcipelago, laggiú, sul mare napoletano, sono tutte belle. Le loro terre sono per grande parte di origine vulcanica; e, specialmente in vicinanza degli antichi crateri, vi nascono migliaia di fiori spontanei, di cui non rividi mai piú i simili sul continente. In primavera, le colline si coprono di ginestre: riconosci il loro odore selvatico e carezzevole, appena ti avvicini ai nostri porti, viaggiando sul mare nel mese di giugno. Su per le colline verso la campagna, la mia isola ha straducce solitarie chiuse fra muri antichi, oltre i quali si stendono frutteti e vigneti che sembrano giardini imperiali. Ha varie spiagge dalla sabbia chiara e delicata, e altre rive piú

¹⁹ S. Longhitano, *Comunicar lo inefable*, *passim*.

²⁰ S. Longhitano *Comunicar lo inefable*, pp. 130-152 y “Communicating the Ineffable”, pp. 191-192.

piccole, coperte di ciottoli e conchiglie, e nascoste fra grandi scogliere. Fra quelle rocce torreggianti, che sovrastano l'acqua, fanno il nido i gabbiani e le tortore selvatiche, di cui, specialmente al mattino presto, s'odono le voci, ora lamentose, ora allegre. Là, nei giorni quieti, il mare è tenero e fresco, e si posa sulla riva come una rugiada. Ah, io non chiederei d'essere un gabbiano, né un delfino; mi accontenterei d'essere unoscrofano, ch'è il pesce piú brutto del mare, pur di ritrovarmi laggiú, a scherzare in quell'acqua. (p. 12)

Esta descripción evoca no sólo imágenes –luz y sombra, colores, paisajes, flores y plantas, pájaros y peces, el mar y las playas–, sino también el olor de la *ginestra* y el de los *frutteti* y *vigneti*, el sonido del mar y la voz de los pájaros, la sensación del contacto con el mar, “tenero e fresco, e si posa sulla riva come una rugiada”, la de un paseo en el pueblo y en el campo, en fin, una experiencia de la isla: nos invita a construir este paisaje con la imaginación y a poner en juego nuestras propias emociones, a partir de nuestros propios recuerdos, nuestras propias experiencias sensoriales –información inefable por definición.

Estilísticamente la descripción está basada en la *enumeratio*,²¹ con paralelismos (“Le isole del nostro arcipelago, laggiú, sul mare napoletano, sono tutte belle. Le loro terre sono per grande parte di origine vulcanica”), anáforas y variaciones (“la mia isola ha straducce solitarie chiuse fra muri antichi, oltre i quali si stendono frutteti e vigneti che sembrano giardini imperiali. Ha varie spiagge dalla sabbia chiara e delicata, e altre rive piú piccole, coperte di ciottoli e conchiglie, e nascoste fra grandi scogliere.”).²² La exclamación final representa un *adynaton* (ser una criatura del mar), enfatizado por una *correctio* (“non chiederei d'essere un gabbiano, né un delfino; mi accontenterei d'essere uno scrofano”) entre elementos marcados como antitéticos (gaviotas y delfines *versus* escorpina), el segundo de los cuales es marcado por un *epitheton* final (“il pesce piú brutto del mare”), que tiene la función de argumentar, por medio de una imagen, en favor del deseo de Arturo de ser una criatura del mar.

Los efectos que se derivan al interpretar un artefacto verbal ostensivo –un discurso/texto diseñado para detonar procesos evocativos, que implican considerarlo “de forma opaca”, a contraluz, apreciando (implícita o explícitamente) también los rasgos estilísticos como los que describí– no se pueden reducir a un mayor esfuerzo de procesamiento, sino a una forma distinta de considerar el texto, que implica un proceso de interpretación cualitativamente distinto, distinto *in specie*, donde se hacen relevantes factores que normalmente no influyen en la interpretación.

²¹ Para las definiciones retóricas sigo a Henri Lausberg, *Elementos de retórica literaria*.

²² Sobre el papel del análisis retórico en una perspectiva pragmática, cf. S. Longhitano, *Comunicar lo inefable*, pp. 112-117 y 130-158.

Conclusiones

El papel de la inferencia pragmática en la interpretación de textos narrativos constituye tanto un mecanismo normal de interpretación –como en cualquier otro tipo de discurso– como un recurso peculiar de la narración, hasta llegar a constituir en sí uno de los mismos efectos cognitivos del texto,²³ como intenté mostrar en el análisis del tratamiento implícito del tema de la homosexualidad en *L'isola di Arturo*.

En mi propuesta, un texto como *L'isola di Arturo* es un texto expresivo y, al reconocerlo como tal, el lector se dispone a un proceso de interpretación más costoso, con la expectativa de derivar efectos cognitivos peculiares, más ricos y matizados, que consisten tanto en procesos de imaginación creativa y de goce estético, como en derivar inferencias intratextuales y textuales que lo pueden guiar hacia el significado metatextual.

Es a partir de un análisis inferencial como el que esboqué en las páginas anteriores que se perfila la intención de la autora de reflexionar sobre varios aspectos de la marginalidad, representando un conflicto de miradas, deseos, intenciones entre sus personajes. Arturo es un *fanciullo* o, para utilizar otro término morantiano, un *ragazzino*, Nunziata –*ragazzina* al principio, y después trasformada por la maternidad– es una mujer, humilde e ignorante; Wilhelm Gerace es un bastardo y un homosexual, y Tonino Stella un pequeño criminal, quien se vende a un hombre que desprecia.

La narración, que se desarrolla en un lugar marginal, una pequeña isla en el sur de Italia suspendida en un tiempo mítico, es filtrada a través de la mirada inocente de un *ragazzino*, quien se siente superior a todo el pueblo de Procida, a Nunziata e inclusive, por lo menos en un primer momento, a Tonino Stella, y cuya iniciación a la adolescencia tiene lugar al destruir simbólicamente al padre, haciéndolo precipitar de su calidad de Dios en tierra al rango de un *traditore*. Al percatarse de la extraña y a todos hechos inexplicable sumisión del padre a Stella, Arturo no puede comprender –interpretándolos a la luz de su propia experiencia del mundo– sus motivaciones, así como no comprende cabalmente el rechazo de una Nunziata ya adulta hacia su amor adolescente. Le queda sólo la fuga y un futuro incierto, lejos del microcosmo de la isla, edén y *hortus conclusus*.

Todos los personajes están solos, su marginalidad no los une: Stella se siente superior a Gerace por no ser un homosexual como él, Arturo considera a su padre un *traditore* y nutre hacia Nunziata sentimientos contrastantes, que van del desprecio a la adoración. Por otro lado, Nunziata se protege del conflicto y de la consecuente soledad gracias a su propia simplicidad e ignorancia, a su fe en Dios y a la relación con las otras mujeres humildes de Procida: al amor,

²³ B. Clark, *op. cit.*, pp. 10-11.

diría Morante. Arturo por su parte es rescatado por su antiguo *balio* Silvestro, ahora soldado, para iniciarlo al mundo de los adultos, fuera de la isla, proyectándolo fuera del mito y dentro una Historia que lleva el rostro de la guerra.

Bibliografía

- CARSTON, Robyn, “Linguistic Meaning, Communicated Meaning and Cognitive Pragmatics”, en *Mind & Language*, vol. 17, 1-2, february/april 2002, pp. 127-148.
- CARSTON, Robyn, *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford, Blackwell, 2002.
- CLARK, Billy, “The Place Near the Thing Where We Went That Time: An Inferential Approach to Pragmatic Stylistics”. *Topics in Linguistics*, 3, 2009, pp. 4-11.
- FAUCONNIER, Gilles y Marc TURNER, *The Way We Think. Conceptual Blending and The Mind’s Hidden Complexities*. New York, Perseus, 2012.
- GARBOLI, Cesare, “Introduzione” a Elsa MORANTE, *L’isola di Arturo*. Torino, Einaudi, 2014, pp. V-XVIII.
- LAUSBERG, Henri, *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975.
- LONGHITANO, Sabina, *Comunicar lo inefable: una caracterización pragmática del discurso expresivo*. Tesis de doctorado no publicada. México, UNAM, 2014.
- LONGHITANO, Sabina, “Communicating the Ineffable. A Pragmatic Account of Literariness”, en *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 158, 2014, pp. 187-193.
- MORANTE, Elsa, *L’isola di Arturo*. Introduzione di Cesare Garboli. Torino, Einaudi, 2014.
- SPERBER, Dan y Deirdre WILSON, *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford, Blackwell, 1995.
- SPERBER, Dan y Deirdre WILSON, “Irony and Relevance. A Reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi”, en Robyn CARSTON y Seichi UCHIDA eds., *Relevance Theory. Applications and Implications*. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1998, pp. 283-293
- THOMAS, Nigel J. T., “Mental Imagery”, en Edward N. ZALTA ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (winter 2012 edition). <http://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery/> [consultado el 8 de febrero de 2013].
- VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. México, Alfaguara, 2011.

Il Mondo salvato dai ragazzini y la búsqueda de su fundamento como manifiesto político, poético y espiritual

Mariana GARCÍA AGUILAR
Universidad Nacional Autónoma de México

En *Il mondo salvato dai ragazzini*, escrito entre 1964 y 1968, Morante reflexiona acerca de su compromiso literario con la sociedad y registra en las palabras, mejor dicho, en las entrañas de este texto, lo que en esos años se configuraba como un cambio inevitable: el ya conocido *boom económico* con sus aliadas organizaciones de exterminio, que ella llama “monstruos de la cultura burguesa”. El gran triunfo de esta nueva cultura, que llama “la era atómica”, en la cual parece que el humano tiende a su propia desintegración, hace que Morante fije su mirada sobre estos “monstruos confundidos”: oponerse a ellos es, indudablemente, su compromiso como poeta.

La necesidad de buscar el fundamento de este libro también nace de la descripción que Elsa Morante hace de él:

È un manifesto. È un memoriale. È un saggio filosofico. È un romanzo. È un'autobiografia. È un dialogo. È una tragedia. È una commedia. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un testamento. È una poesia.¹

Gracias a esto se puede afirmar que, por su carácter de manifiesto, *Il mondo salvato dai ragazzini* hace pública la declaración de una doctrina y de un propósito. Ahora bien, para Morante también fue importante dejar clara la función de un escritor en la sociedad, como en el ensayo *Pro o contro la bomba atomica*, de 1965:

Lo scrittore (che vuol dire prima di tutto, fra l'altro, poeta), è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di scrittore, per me sarebbe addirittura la seguente: un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura.²

Morante concibe al poeta como un ser responsable de reflexionar y expresarse frente a todo lo que vive y observa en la realidad; considera que el poeta debe ser lo suficientemente sensible para plasmar con una función poética lo que

¹ Esta cita de Morante está tomada de la contraportada de *Il mondo salvato dai ragazzini*, desde su primera edición hasta la última, que es mi edición de referencia.

² Elsa Morante, “Pro o contro la bomba atomica”, p. 97.

ocurra en el mundo, por lo que la literatura no se puede encontrar entre sus prioridades. En su amplio legado sobre poética, Morante no marca diferencias entre novela y poesía y en su proceso poético incluye la búsqueda de las razones de su existencia individual, para profundizar la realidad de las cosas: esto es fundamentalmente el objetivo de la poesía. A la sazón, es el poeta quien representa en el mundo la mediación entre la humanidad y el Poder.

Como consecuencia tenemos que, según la poética morantiana, el poeta como mediador debe emprender su camino, por muy amargo que éste pueda ser, siempre con los ojos muy abiertos, y es justamente en este trayecto donde se encuentra la verdad poética. Así comienza el camino de *Il mondo salvato dai ragazzini*: Morante abre los ojos hacia la realidad con una despedida para su amigo entrañable Bill Morrow, un réquiem en dos partes, tituladas “Addio I” y “Addio II”, en el que describe la capacidad del ser humano de estar consciente del dolor que produce una pérdida, el saber que nunca un rostro será igual a otro. Más que un adiós parece un reclamo por el acto suicida de Morrow, en el que explica que su dolor no es el de despedirse de él a través del delirio, sino el de tener que quedarse en este mundo pero ahora sin él, “Perdonami questa indecenza di sopravvivere”.³

La segunda parte, “La commedia chimica”, es una selección de cuatro textos en verso libre, muy distintos entre sí, cuyo común denominador es la poesía visual que forma parte de los códigos morantianos. Con este término me refiero a ideas a las cuales Morante recurre constantemente en toda su obra expresando una voluntad de renovación poética:

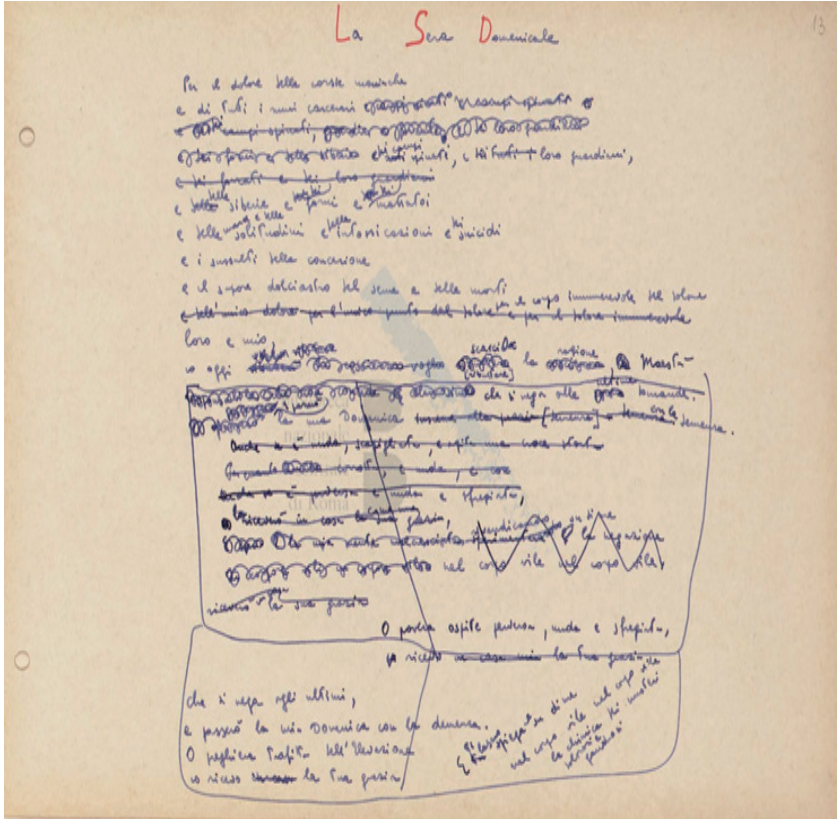
existen en todos los textos, incluidos los cuentos y poemas, ciertos rasgos característicos que regresan constantemente. Son diversos los temas recurrentes, y todos reflejan, de un modo u otro, las mismas preocupaciones y preguntas, aunque con el tiempo algunos empiezan a cobrar mayor importancia.⁴

Además, Morante explica sobre los códigos visuales que acompañan su poesía: “La apparizione, nel mondo, di una nuova verità poetica, è sempre inquietante e sempre nei suoi effetti sovversiva, giacché il suo intervento significa sempre, in qualche modo, un rinnovamento del mondo reale.”⁵ Como ejemplo de los códigos morantianos de poesía visual, en el manuscrito aparecen referencias al uso de sustancias psicodélicas y en “Vulcano 1864” encontramos la palabra “peyotl” como parte de la poesía visual.

³ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 7. De ahora en adelante, de esta obra se citará sólo el número de página entre paréntesis en el cuerpo del artículo.

⁴ Montserrat Mira, *El personaje de Ueseppe de La Storia de E. Morante como símbolo de la Intrahistoria*, p. 9.

⁵ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 66.



El tercer texto de la segunda parte, “La serata a Colono”, inspirado en *Edipo en Colono* de Sófocles, es la única obra de teatro de Morante. De manera paródica, Morante presenta a Edipo como la figura del hombre abandonado en la sociedad industrial moderna, destinado y sometido a la locura y, por lo tanto, como un marginado social. La protesta anteriormente explicada de Morante contra las monstruosas dinámicas sociales de su época comienza a aparecer desde este texto.

El último texto de esta segunda parte, también escrito en verso libre, se titula “La smania dello scandalo”. Según Cazalé⁶ Elsa Morante afirma su participación personal en el drama de sus personajes: el yo narrativo y lírico morantiano puede llegar a ser individual, colectivo, o incluso masculino. En este poema el yo poético habla consigo mismo desde el útero de la tierra, haciendo un recuento a sí mismo de todo lo que vendrá una vez fuera de éste: “Cosí ti perdo,

⁶ Claude Cazalé Berard, “Il manoscritto incompiuto di E. Morante”, p. 528.

e tu mi perdi, nella pestilenza di questa città. Stravolti nel tempo comune, ci scordiamo della nostra nazione festante e dei giochi prenatali” (p. 113). La estancia y los versos en el delirio antes del proceso del nacimiento llegan a su fin; se describe un parto de la naturaleza y, con los seres inanimados del edén como testigos, la aparición de Adán, el primer hombre en la tierra “Lei ride lei ride perché, staccandosi da una croce le viene incontro, fresco assolato ridente il ragazzo Adamo” (p. 125). Es en este último delirio anacrónico que Adán se despega de una cruz para que así, desde su nacimiento, comience la existencia de su sucesión hereditaria, que se describirá en “La Canzone dei Felici Pochi e degli Infelici Molti”, la primera canción de la tercera y última parte del libro, “Canzoni popolari”, que es el espacio designado para los versos más alegres.

“La canzone dei Felici Pochi e degli Infelici Molti” comienza con una introducción explicativa que deja en claro el concepto de felicidad y de realidad en el mundo común, y concluye con un listado de “indescriptibles” (p. 131) e inconfundibles *Felici Pochi*, quienes conforman la figura de una cruz, la misma de la cual se desprendió el niño Adán. Son estos *Felici Pochi* quienes con su total libertad de espíritu enfrentaron la vida, y esto los caracteriza; además, delinear el ideal de lo que debería conformar el carácter y la personalidad de los niños salvadores del mundo. Los rasgos de esta constelación humana son la pobreza, la juventud, la belleza, la tristeza alegre y la libertad de espíritu. Los *Felici Pochi* de Morante son Benedictus Spinoza, Antonio Gramsci, Arturo Rimbaud, Giordano Bruno, Giovanna D’Arc, Giovanni Bellini, Platone, Rembrandt, Simona Weil y Volfango Mozart.⁷ La percepción política de Morante está siempre presente a lo largo de su obra, sin embargo es en el *Piccolo Manifesto dei comunisti* donde confirma la necesidad de la libertad de espíritu para poder llevar a cabo una verdadera revolución:

L’onore dell’uomo è la libertà dello spirito. E non occorrerebbe precisare che qui la parola spirito (non foss’altro che sulla base delle scienze attuali) non significa quell’ente metafisico-etereo (e alquanto sospetto) inteso dagli “spiritualisti” e dalle comari; ma anzi la realtà integra, propria e naturale dell’uomo. Questa libertà dello spirito si manifesta in infiniti e diversi modi, che tutti significano la stessa unità, senza gerarchie di valori. Esempio: la bellezza e l’etica sono tutt’uno. Nessuna cosa può essere bella se è un’espressione della servitù dello spirito, ossia un’affermazione del Potere. E viceversa. Così per esempio il Discorso sulla montagna, o i Dialoghi di Platone, o il Manifesto di Marx-Engels, o i Saggi di Einstein sono belli; allo stesso modo che sono morali l’Iliade di Omero, o gli Autoritratti di Rembrandt, o le Madonne di Bellini, o le poesie di Rimbaud. Difatti tutte queste opere (né più né meno delle tante possibili azioni che le equivalgono) sono tutte, in se stesse, affermazioni della libertà dello spirito, e di conseguenza, qualunque siano le contingenze storiche e sociali nelle quali vengono a esprimersi, esse non sono

⁷ Reporto los nombres tal y como Morante los escribe.

determinate essenzialmente da nessuna classe e appartengono finalmente a tutte le classi. Giacché per definizione esse negano il Potere, di cui la divisione degli uomini in classi è una delle tante pretese aberranti.⁸

Los *Infelici Molti* son todos aquellos que no han logrado alcanzar esta libertad de espíritu. La intervención de Morante en contra del Poder conformado por los *Infelici Molti* es una doctrina político-espiritual que condena a la autoridad y declara la libertad de espíritu como un deber y un derecho para la humanidad. Ejemplifico la existencia y descripción del mal del que habla Morante con palabras del personaje Juan Pablo Castel en *El túnel* de Ernesto Sabato:

Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, *pero viva*.⁹

Ésta me parece una descripción atinada del mismo mal del que habla Morante como algo provocado por los *Infelici Molti*.

Morante considera hipócrita la movilización estudiantil de 1968, ya que piensa que los estudiantes buscan su propia conquista del Poder. El crítico Marco Belpoliti en *Settanta* habla del secuestro del líder democristiano Aldo Moro, asesinado a manos de las Brigadas Rojas, a quienes describe como “La generación de los niños que tendrían que haber salvado el mundo, la ‘generación del Sesenta y ocho’”.¹⁰ Para Belpoliti el arabesco de los *Felici Pochi* mutó en violencia, masacre y asesinato político. El mundo ya estaba dominado por los *Infelici Molti*, como los denominaba Morante: para Belpoliti los *Felici Pochi* parecen haberse transformado en *Infelici Molti*.¹¹ Lo que busca Morante en realidad es una política-espiritual, y éste es justo el mensaje más profundo de su manifiesto político. En la *Lettera alle Brigate rosse*,¹² escrita en 1978, año de la muerte de Moro y diez años después de la publicación de *Il mondo salvato dai ragazzini*, afirma que quien actúa contra la persona humana no sólo no realizará ninguna forma de libertad, sino que será su propio siervo. Se dirige a los jóvenes como una generación de castrados y siervos. No se puede considerar *Il mondo salvato dai ragazzini* como un manifiesto especialmente para este movimiento: tal como lo cree Belpoliti, este libro puede funcionar solamente como una de varias ofertas de paz para ellos.

⁸ E. Morante, *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, p. 7.

⁹ Ernesto Sabato, *El Túnel*, p. 8.

¹⁰ Marco Belpoliti, *Settanta*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² Publicada íntegramente en *Paragone* 7 (456), 1988 y posteriormente incluida por Goffredo Fofi en la edición de *Piccolo manifesto dei comunisti senza classe né partito*, pp. 16-29.

La última canción, la homónima, del libro *Il Mondo salvato dai ragazzini* está dividida en tres partes, unidas por un coro subversivo. La primera se titula “La canzone della forca”: un tal Simón relata que, mientras trabajaba acompañado de su hijo de 16 años, al que apodan como La Mutria, pasó frente a ellos un grupo de militares castigando y maltratando al rey de los judíos. Finaliza con la escena de La Mutria enfrentando a los militares y él mismo encargándose de llevar la cruz del rey ensangrentado. El coro de la canción son las palabras que dijo el rey a punto de ser liquidado, que es otro código morantiano y se vuelve un coro subversivo:

TUTTO QUESTO,
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON È NIENTE ALTRO
CHE UN GIOCO (p. 165)

La segunda canción se titula “La canzone di Giuda e dello sposalizio”: en estos versos La Mutria da continuación al relato que había comenzado su padre Simón. Dejan al rey de los judíos en una colina después de haberles dicho la “broma divina,” que hasta ese momento no se entendía si había sido consolatoria o burlona. La Mutria corre desesperado hacia un bosque en el que encuentra a un hombre colgado en un árbol: bajo los pies del ahorcado hay una nota suicida en la que se maldice a sí mismo y a su madre. La Mutria decide sepultarlo para que descansa en paz. Después de regresar al muerto a la tierra La Mutria imagina a éste asustado, preguntando en dónde se encuentra, y él le contestaría repitiendo las palabras del rey ensangrentado:

TUTTO QUESTO,
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON È NIENTE ALTRO
CHE UN GIOCO. (p. 146)

De pronto La Mutria siente que alguien lo acaricia y piensa que es el ahorcado, sin embargo es una niña, la más hermosa que hubiese visto jamás, con “gli occhi che somigliavano a due foglioline d’oro in un bel mazzetto di rose”, que le pregunta: “M’ami? E sempre m’amerai?” (p. 172). La pareja se une en matrimonio ese mismo día, domingo 30 de abril. Es en el intermedio de la emulación del Viernes de la Pasión y el Domingo de resurrección que La Mutria encuentra el amor. Morante propone este pasaje como necesario para la existencia de un nuevo génesis. Recorro de nuevo a las palabras de Juan Pablo Castel en *El túnel*, quien describe su cambio al estar enamorado: “Esa noche, pues, mi desprecio por la humanidad parecía abolido o, por lo menos, transitoriamente ausente”.¹³

¹³ E. Sabato, *op. cit.*, p. 47.

Morante propone este amor humano como aquel que los niños deben salvar; salvarlo, no inventarlo, ya que existe dentro de todos, y he aquí justamente su manifiesto espiritual.

El intermedio de esta canción es “La canzone clandestina della Grande Opera” y precisamente aquí nos damos cuenta que desde “La Serata a Colono” la narración no ha dejado de ser una puesta en escena. “La Grande Opera” es el mal que aún no logramos conceptualizar, pero sí sabemos que no debe existir.

Esta “canción clandestina” es un delirio furioso que crea una violenta exaltación en el receptor, el yo lírico se vuelve colectivo y narra paródicamente lo que ha sido la historia universal y de qué manera el Poder ha reducido al ser humano al punto considerarlo inservible, por lo cual la única solución es liquidarlo:

... s'è trovata una soluzione
Moderna e razionale
In merito all'individuo in questione
Eliminandolo scientificamente
Nella camera a pressione. (p. 183)

En la canción “La Grande Opera” se encuentra la microhistoria de un *Pazzariello*, condenado porque lo único que sabe es cantar y chiflar la canción *Cielito Lindo*.¹⁴ Es aquí que encontramos otro código morantiano. Goffredo Fofi, en el prólogo de la última edición de *Il mondo Salvato dai ragazzini*, escribe:

Non c'è nulla nella tradizione letteraria italiana che gli assomigli anche lontanamente. Il poemetto, il teatro, la poesia visiva, il libello sono mescolati con un'alchimia che sembra far esplodere l'oggetto libro, proiettare il testo fuori dalle pagine, anche graficamente: come un appello che esca da una gabbia e vada alla ricerca dei ragazzini di tutto il mondo. (p. VII)

Los dibujos en los manuscritos forman parte de los códigos morantianos, haciendo frenético el desenlace de la canción, con bombas que hacen explotar la “La Grande Opera” y el coro subversivo acomodado a la métrica de la canción *Cielito Lindo*, como lo marca el pentagrama que forma parte de este poema.

¹⁴ La canción *Cielito Lindo*, compuesta en 1882 por el mexicano Quirino Mendoza y Cortés, representa la patria mexicana, pese a los supuestos que afirman que la canción podría ser española.



Con este ejemplo muestro que una parte importante del manifiesto poético de Morante es la reivindicación de la autonomía de la invención, al hacer que esta canción se salga del soporte papel y convertirla en música y dibujos, para ir a buscar metafóricamente a los niños salvadores del mundo. El sueño de una salvación universal a través de la voz del poeta parece posible.

Parte de la genialidad de *Il mondo salvato dai ragazzini* es la diversidad que existe entre los diferentes mensajes que otorga. El objetivo de este manifiesto es encontrar un sentido humano universal: su mensaje es elíptico desde el momento en el que el título habla de un mundo salvado y sus tres partes describen formas de hacerlo, pero ¿salvado de qué?, sería la pregunta que responde en cada verso. Se busca asumir el drama colectivo y general, lo cual no significa buscar culpables, sino profundizar las tragedias por las que ha pasado la historia, encontrar su valor y trascender la venganza para obtener el perdón en el mundo terrenal.

La mayor dificultad está en la posibilidad de hallar una verdad que justifique el mal, el sufrimiento y la muerte de los inocentes por decisiones determinadas por extraños, y ésta es una dificultad que ningún poeta podría ignorar. Una posible explicación de la maldad innata del ser la da Paola Leoni cuando habla del “delirio de omnipotencia”:

Fiat voluntas mea è la logica dell'uomo (e di conseguenza anche del gruppo) quando non è religioso, nel senso alto di “cosciente del limite”: nei suoi inizi, fa sembrare l'uomo (o il gruppo) sicuro di sé, carismatico, libero pieno di forza, abile nel possesso, pronto alla vittoria, ma sempre lo vedremo cadere nel peccato di *ubris*, tragica fonte d'infelicità per sé e per gli altri”.¹⁵

Es precisamente sobre esta falta de religiosidad genuina, como la que eligieron Chesterton e incluso Simone Weil en su momento, de la que habla Morante

¹⁵ Paola Leoni, “Fiat Voluntas Mea”, en *Tonalestate* 2015, p. 10.

en una de sus cartas póstumas: “Mi sembra uno dei problemi piú importanti d’oggi, il difetto di senso religioso. Senza religione non si può vivere. Una religione qualsiasi, non quella dei preti. Parlo di quella religione che è l’altruismo, il lavorare anche per gli altri”.¹⁶

Morante, además de una disciplina espiritual en los seres humanos, no propone hablar del mal, ya que no está en duda su existencia y su casi aparente invencibilidad.¹⁷ Lo que propone es que en sus versos dialoguen simultáneamente una doctrina política, una poética y una espiritual: el fundamento de su poesía se conforma por la colocación de la Libertad de espíritu en contra del Poder. El manifiesto pone en evidencia la necesidad de la búsqueda de amor en contra del delirio de omnipotencia, uniendo el génesis y la salvación con el amor a través del perdón. Para Elsa hay un único presente, una sola felicidad: es justo esta felicidad el misterio de Dios, y el poeta es el intérprete de éste. Es así que Morante se transforma en portavoz de la integridad del hombre y de su realidad.

Finalmente *Il mondo salvato dai ragazzini* resulta ser un desahogo en un mundo en el que la sociedad fija su interés y el sentido de la vida en el consumismo y en falsas promesas de placer inmediato, mucho más que en la dinámica de la palabra como utilidad del espíritu.

Morante afirma entonces que es necesario un manifiesto político-poético-espiritual en una sociedad desmejorada que ha tenido mandatarios que han producido daños sin lugar a ningún tipo de remordimiento, a quienes describe como “l’osceno mostro adulto nato dalla copula del Fuehrer col Duce” (p. 147). *Il mondo salvato dai ragazzini* está para recordarnos que la belleza existe a través de las palabras y que éstas se convierten en un consuelo, que además contienen benevolencia. Los nombres de los personajes históricos citados anteriormente muestran que a lo largo de la historia han existido humanos quienes se han encargado de demostrar qué tan potencial y activa es la fragilidad aparente del bien.¹⁸ Los niños son para Morante los verdaderos anarquistas, son ellos los analfabetas que podrán entender su poesía. ¿Se logró, se está logrando o se logrará salvar el mundo? No lo sabemos, es un misterio, pero por parte de Elsa Morante el intento ya se hizo.

Bibliografía

- AZZALI, Maria Paola, “Quest’atomo opaco del male”, en *Tonalestate 2007*. S.I., Tonalestate, 2015. pp. 76-86.
 BELPOLITI, Marco, *Settanta*. Torino, Einaudi, 2001.

¹⁶ E. Morante, *L’Amata. Lettere di e a E. Morante*, p. 55.

¹⁷ Maria Paola Azzali, “Quest’atomo opaco del male”, en *Tonalestate 2007*, p. 76.

¹⁸ Maria Paola Azzali, *op. cit.*, p. 86.

- CAZALÉ BERNARD, Claude, “Il manoscritto incompiuto di E. Morante”, en Anna Dolfi ed., *Non finito, opera interrotta e modernità*. Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 523-561.
- LEONI, Paola, “Fiat Voluntas Mea”, en *Tonalestate 2015*. S.l., Tonalestate, 2015, pp. 7-13.
- MIRA MOSSO, Montserrat, *El personaje de Useppe de La Storia de Elsa Morante como símbolo de la Intrahistoria*. Tesis de licenciatura. México, UNAM, 2012.
- MORANTE, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, prefazione di Goffredo Fofi. Torino, Einaudi, 2012.
- MORANTE, Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, prefazione di Cesare GARBOLI. Milano, Adelphi, 1987.
- MORANTE, Elsa, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito); Lettera alle brigate rosse*. Con una nota di Goffredo Fofi. Roma, Nottetempo, 2004.
- MORANTE, Elsa, *L'Amata. Lettere di e a E. Morante*, a cura di Daniele Morante. Torino, Einaudi, 2012.
- SABATO, Ernesto, *El Túnel*. México, CONACULTA, 2010.

La fuente griega y la reinterpretación del mito en “La serata a Colono”

León Fabricio CAMARGO
Universidad Nacional Autónoma de México

“Ai poeti resta da fare la poesia onesta”,¹ recuerda Umberto Saba en un escrito de 1911. Del mismo modo, Elsa Morante, en su ensayo sobre la novela, ve en la poesía la posibilidad de “interrogare sinceramente la vita reale, affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità”.² Es así que en su obra, y específicamente en *Il mondo salvato dai ragazzini*, del cual nos ocuparemos, la escritora romana inicia una búsqueda que la llevará a reconocerse en los demás.

En los años sesenta, además de los viajes a la India, Estados Unidos, Brasil y México, y de concebir textos relevantes como la conferencia “Pro o contro la bomba atomica”, Elsa Morante trabaja principalmente en dos obras: *Senza i conforti della religione*, una novela nunca terminada pero que dará pie a *La Storia*, e *Il mondo salvato dai ragazzini*, libro que se caracteriza por la variedad de formas y recursos poéticos, compuesto por canciones, poemas y una obra de teatro.

Il mondo salvato dai ragazzini está dividido en tres partes: la primera, “Addio”, corresponde a los poemas dedicados a Bill Morrow, en los que la escritora se despide de su amigo suicida. La segunda se titula “La commedia chimica”; es aquí donde encontramos “La serata a Colono”, una parodia del *Edipo en Colono* de Sófocles, acompañada de una serie de poemas que completan esta sección. La tercera parte está dedicada a las canciones populares. Esta obra, dice su autora, es un libro “se per libro s’intende un’esperienza comune e unica, attraverso un ciclo totale (dalla nascita alla morte e il contrario)”.³

Después de la publicación de *Il mondo salvato dai ragazzini*, en 1968, son pocas las reseñas periodísticas, entre las cuales una de Pasolini en la que describe la obra como “un manifesto politico scritto con la grazia della favola, con umorismo, con gioia”.⁴ Por su parte, Cesare Garboli presenta la obra como “un libro leopardiano: una storia privata, un romanzo autobiografico vissuto in termini universali [...] un libro delfiniano. Insieme a Delfini, la Morante è

¹ Umberto Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, p. 673.

² Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 48.

³ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cuarta di copertina. De la edición de 2012 de esta obra citaré de ahora en adelante sólo los números de página entre paréntesis.

⁴ Pier Paolo Pasolini, “Il mondo salvato dai ragazzini”, *Tempo*, 35, 27 agosto 1968, p. 12.

l'unico scrittore italiano che possieda il misterioso talento di armonizzare il massimo della grazia col massimo della disperazione".⁵

Si bien *Il mondo salvato dai ragazzini* no cuenta con la fama de las novelas de Morante, vale la pena mencionar la atención que ha ganado últimamente, como lo demuestran algunos libros publicados entre 2012 y 2013, en el centenario de su natalicio, así como la primera puesta en escena, 45 años después, de la única obra teatral de Elsa Morante, "La serata a Colono", estrenada en algunos teatros de Roma, Turín y Las Marcas.

Edipo contra los molinos de viento

Enfoquémonos ahora en "La commedia chimica". Desde un inicio, en los primeros poemas que sirven como preámbulo a la obra de teatro, la autora deja a un lado el drama personal característico de la primera parte:

la coscienza è ormai solo una tignola che batte nel buio micidiale
in cerca di un filo di sostanza [...]
Addio misure, direzioni, cinque sensi [...]
cessa di chiamare amanti morti, madri morte. (p. 32)

Luego de un par de poemas, a través de Edipo Morante se adentrará en la llamada era atómica, un mundo en el que predominan las falsas imágenes, las ilusiones y la desesperación.

En "La serata a Colono", parte principal de "La commedia chimica", Edipo volverá a representar un drama ya conocido, en busca de algo que sea real. Si recordamos al Edipo de Sófocles, en *Edipo rey* el protagonista se niega a la realidad la mayor parte de la obra; su fatal destino predicho por los oráculos lo condena a ser parricida e incestuoso, además de causar la peste que azota la ciudad de Tebas. Y es sólo al final de la tragedia que, al descubrir la realidad de su destino, cae en desgracia hasta abandonar su ciudad en espera de la muerte, terminando así con la peste.

Por otro lado, en *Edipo en Colono* el protagonista vaga con su hija Antígona hasta encontrar el lugar que los dioses le prometieron para morir en paz y redimir la trágica maldición de su estirpe. A diferencia de *Edipo rey*, en *Edipo en Colono* el protagonista es un personaje lúcido y sabio que refuta las intenciones egoístas de Polinice, y en vez de la peste lleva consigo la abundancia que ofrece a Teseo y a su ciudad, por alojarlo en los bosques donde por fin descansará.

A la luz de dichas tragedias podemos notar algunos referentes indispensables para entender "La serata a Colono". La trama se desarrolla en el pasillo de

⁵ Cesare Garboli, "Oppressi e felici", *Il Mondo*, 12 settembre 1971, p. 27.

un hospital, alrededor del año 1960, en una ciudad europea infectada de peste. Inicia la obra con un coro desconcertante y confuso mientras Antígona entra al hospital llevando a su padre totalmente adormecido.

Si bien el Edipo de Morante comparte algunas características del *Edipo en Colono* (es un anciano en busca del consuelo, consciente de estar viviendo sus últimos días con el único apoyo de su hija Antígona), sus rasgos principales lo emparentan con el *Edipo rey*, pues en un principio es ignorante de la realidad que lo atormenta y culpa a Apolo de todos sus males, sin saber que es él mismo quien da origen a su dolor. Después de despertar de su ensueño comienzan sus lamentos:

Ahiaaha ahiaah ah
brutto sole ah sole maledetto sole sbronzato sole fanatico
sole scarmiglio avvinazzato drogato demente che ti divincoli
nel cielo. Vattene
È LUI, che ha ridotto le città a lazzaretti
[...]
Sempre inchiodato in questo piccolo cranio... (p. 51 y 76)

Después de los primeros lamentos, Edipo se encuentra con falsas imágenes: los Tres Guardias se transforman en Cerbero, el perro de tres cabezas, mientras que el Doctor se convierte en Teseo y la Enfermera fingirá ser Ismene con tal de engañarlo y darle falsos remedios. Menciona Edipo:

Sempre la solita acqua sporca che non serve a niente!
Sempre la solita turlupinataura!
Anche se m'addormenta per un po', questo sonno, nel sonno, non ha nessuna durata,
e subito ci si ritrova nello stesso giorno senza fine e senza principio!
Voglio quell'altra medicina! quella proibita! (p. 77)

Además de estos personajes, el Coro está conformado por fragmentos y citas de diferentes textos: la Biblia, los Vedas, cantos aztecas, manuales militares, dispuestos sin ningún orden ni conexión. Dichos personajes secundarios representan la peste de la irrealidad; en palabras de la autora, Thanatos, la destrucción, el instinto de muerte: “l’illusionista che fabbrica le sue visioni mostruose per atterrire le coscienze e imbrogliare”.⁶ Todas son ilusiones de un Edipo desesperado que, al verse rodeado de mentiras, de lo irreal, intentará dar respuesta a su dolor: del lamento pasa a la razón, tratando de entender el origen de su desdicha. Con largos monólogos, el protagonista, casi inmóvil, dará un largo recorrido dentro de su milenaria memoria hasta reconocerse como la reencarnación cíclica del dolor humano, o como él dirá:

⁶ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 103.

il nervo della lacerazione
 la fronte accecata che piange il lutto di fanciulli e madri e stanza
 il maledetto Edipo
 [...]
 forse chi riuscisse a rifarne il conto all'indietro
 fino a zero, potrebbe
 rientrare nella notte dell'eden. (p. 70 y 80)

La respuesta de Edipo ante lo irreal será dar esta cuenta hacia atrás, tratar de revertir la suma de los dolores que él cree encarnar; regresar hasta antes del nacimiento a sus primeras formas de vida, desde la anémona marina hasta un árbol, perdiéndose en delirios hasta invocar a las Furias. Si bien Edipo logra reconocerse en los demás, lo hace a través del dolor, por lo que no logra librarse de la peste.

En unos de los poemas que dan fin a “La commedia chimica” se lee: “Ridomandare la risposta, e negarla in eterno, è la loro scelta disperata” (p. 113). Por lo que se intuye que el destino de Edipo es repetir una y otra vez su propio drama.

Según Morante, hay tres personajes fundamentales que representan la relación del hombre con la realidad:

1. *Il Pelide Achille*, ovvero il *Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale;
2. *don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca salvezza nella finzione;
3. *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere.⁷

Al juzgar por el final, Edipo es un personaje entre don Quijote y Hamlet, pero la suya, más que repugnancia por la realidad, es desesperación, por lo que en ocasiones prefiere la ficción y al final elige no ser.

En “La serata a Colono” Morante se vincula con Edipo, dirá en un poema, como aquel que es “il punto amaro delle oscillazioni fra le lune e le maree” (p.111), pues antes de dar su verdadera propuesta de realidad común, en la tercera parte del libro, la poeta deberá abandonar toda falsedad y todo dolor.

¿Cuál es la realidad que se le esconde a Edipo tras las falsas imágenes que lo abruma? Cada lector deberá descubrirlo: aquí mencionaremos solamente una parte de la introducción a la segunda edición del libro:

Oggi, a nessun individuo cosciente sarebbe permesso di *non sapere*. I mezzi della scienza pratica pongono anche l'uomo piú comune, quotidianamente, in presenza di tutta l'innumerabile miseria e strage che affolla il mondo in

⁷ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 12.

ogni sua parte. Anche l'uomo piú comune oggi ha, davanti ai suoi propri occhi, la prova che tutti i viventi della terra sono i suoi uguali nella sostanza e nel dolore. Ma davanti a questo spettacolo, che dovrebbe aprirgli la coscienza, spesso l'individuo e la collettività reagiscono invece, forse per una difesa malaugurata, con la scelta opposta. La scienza stessa, mentre fornisce i mezzi fisici *per vedere*, offre il sistema per accecarsi. A tutti i mali che da sempre appartengono alla natura, oggi sovrasta l'infezione dell'irrealtà, che è contro natura, e porta necessariamente alla disintegrazione e alla vera morte.⁸

Recordemos también que en esta parte del libro aparece el primero de los *Felici Pochi*, es decir, Antígona.

Antígona y la gracia

En la tragedia de *Antígona*, Sófocles nos presenta un personaje que no duda en confrontar el poder con tal de dar sepultura a su hermano Polinice, mientras que Creón se aferra a sus decretos, condenándose a sí mismo y provocando la muerte de su hijo y de su esposa como consecuencia de su terquedad. La muerte de Antígona al final de la tragedia recuerda a la de Sócrates, pues ambos dan la vida por algo más grande que ellos y no ven en la muerte una desgracia ni un castigo, sino simplemente otro aspecto de la vida.

En cambio, la Antígona de Morante es una niña analfabeta, prácticamente sin memoria pero con un gran amor servil. No es para nada un personaje trágico, sino más bien uno de los *F.P.* del libro. A diferencia de Edipo, Antígona parece no tener memoria ni pasado: su única preocupación es ayudar a su padre como el bastón sobre el cual recae el peso del anciano Edipo. Es también un personaje más estable pues no sufre cambios en su forma de pensar o actuar, como sí ocurre con su padre: del lamento a la reflexión y de allí a la desesperación.

Si la Antígona de Sófocles da la vida por el amor hacia su hermano, la de Morante da la vida por el amor a su padre de una manera tan natural y sencilla como si aceptara un destino:

io ci penso che se non ero nata
chi ci stava con voi per custodirvi
che quello è disastro
per la vecchiaia di non averci
gnisuna compagnia che un vecchio
non può stare zingaro e solo [...]
che io certe volte ci ripenso
e dico fortuna!
che armeno ci sto io vicino!!
che io per me pa'

⁸ E. Morante, "Introduzione" a la segunda edición de *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 2.

stateci sicuro che io
sto sempre vicino a voi
che io nun vi lascio. (p. 72)

El registro del lenguaje de Antígona es totalmente coloquial e incluso se evidencia su analfabetismo con falta de signos de puntuación, errores de ortografía y muletillas. Todo lo contrario de Edipo, que usa un lenguaje más cercano a la lengua escrita, con un registro culto y tonos poéticos, no sólo por las citas de Sófocles, sino también por las referencias a Allen Ginsberg y Hölderlin.

Aun si Edipo parece ser un personaje más sabio, con sus razonados discursos y sus citas literarias, no puede percibir la realidad de forma sencilla y natural como sí lo hace Antígona. Incluso es ella la única que advierte a su padre de las falsas imágenes y sonidos.

Edipo y Antígona representan dos formas distintas en que la consciencia y la realidad del mundo entran en contacto. Thanatos, instinto de muerte, y Eros, instinto de vida, la gravedad y la gracia. Sin embargo, en última instancia, cuando la poeta logre restituir la realidad para ella y sus lectores, no habrá ninguna diferencia entre uno y otro. Menciona en la *Canzone agli I.M.*:

Forse tornare fanciulli insegna che l'ultima intelligenza della fine
sta nell'identificazione col principio [...]
nel difficile comando: *Amalo come te stesso*
il come deva leggersi uguale a perché. PERCHÉ
l'altro - gli altri sono tutti TE STESSO. (p. 155)

Para Morante la función del arte es restituir la conciencia de identificación con el principio, y por lo tanto con todo lo existente. Incluso Edipo, en su delirio, se reconoce en la naturaleza, con el girasol que dirige siempre su mirada hacia el sol. Dicha conciencia lleva, por consecuencia, a la negación del poder, que crea una diferencia entre quien domina y quien es dominado. El Poder, dirá Morante en su *Piccolo manifesto dei comunisti*, es el deshonor del hombre; mientras que el honor del hombre es la libertad del espíritu, entendida como “la realtà integra, propria e naturale dell'uomo”⁹ y su derecho a defenderla.

Bibliografía

- GARBOLI, Cesare, “Oppressi e felici”, *Il Mondo*, 12 settembre 1971, p. 27.
MORANTE, Elsa, “Introduzione”, *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino, Einaudi, 1971.
MORANTE, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino, Einaudi, 2012.

⁹ E. Morante, *Piccolo manifesto dei comunisti*, pp. 7-8.

MORANTE, Elsa, *Pro o contro la bomba atomica*. Milano, Adelphi, 2013.

MORANTE, Elsa, *Piccolo manifesto dei comunisti*. Roma, Nottetempo, 2004.

<https://rebstein.wordpress.com/2008/07/11/elsa-morante-piccolo-manifesto-dei-comunisti-senza-classe-ne-partito/> [consultado el de 10 de mayo de 2017].

PASOLINI, Pier Paolo, “Il mondo salvato dai ragazzini”, *Tempo*, 35, 27 agosto 1968, p.12.

SÓFOCLES, *Las siete tragedias*. México, Porrúa, 2010.

SABA, Umberto, *Quello che resta da fare ai poeti*. Milano, Mondadori, 2001.

Tancredi Falconeri y su vínculo con el héroe romántico y la novela del siglo XIX

Diego MEJÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

El escritor Rafael Argullol, hablando acerca de los héroes románticos, alude al concepto de “fondo heroico”, el cual se sustentaría en la siguiente premisa, que el autor español recoge de Heráclito: “sólo los más grandes obtienen suertes más grandes”.¹

La novela del siglo XIX está abundantemente poblada de héroes románticos, cuando menos en sus ejemplos de mayor relieve. Asimismo cabe resaltar que la citada figura no resulta exclusiva de lo que suele considerarse como literatura romántica, su impronta puede también constatarse en contextos como la novela realista, la literatura *scapigliata* o aquella propia del decadentismo.

Tancredi Falconeri de *Il Gattopardo* (1958) posee diversos rasgos que lo asemejan a esa clase de personaje tan característica del arte literario del siglo XIX. Se trata de un portador de diversos materiales temáticos que lo vinculan fuertemente con lo que podría considerarse un linaje. Este nexo no es en absoluto sorprendente cuando se toma en cuenta que la influencia de ciertos temas en numerosas ocasiones trasciende todo tipo de barreras temporales y nacionales.

Figuras de la literatura del siglo XIX tales como el bohemio, el dandi, el rebelde intelectual o el decadente comparten una serie de rasgos con el héroe romántico, tales como la rebeldía, el afán de distinción, la aspiración a un “gran destino”, y una perspectiva trágica de la vida. A través de dicho nexo es plausible aventurar que se trata de personajes que comparten una instancia temática.

Antes de seguir con el análisis de estos materiales en algunos personajes de la novela del siglo XIX y en Tancredi Falconeri, intentaré aclarar la relación entre tema y personaje, sobre todo con respecto a mi tratamiento del término “tema”.

No agobiaré al lector con una síntesis del complicado panorama terminológico que subyace en el ámbito de la tematología. Por el contrario, me limitaré a referir en forma breve algunas nociones que recojo de las propuestas de Raymond Trousson, para quien, en resumen, los temas son expresión de lo particular, mientras que los motivos corresponden a lo general. Asimismo,

¹ Rafael Argullol, *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, p. 373.

el crítico belga distingue dos clases de temas: *thème de situation* y *thème de héros*. A fin de esclarecer, debe señalarse que Trousson finca su propuesta en la dicotomía tema-motivo, y lo hace en estos términos:

Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation, ou, si l'on veut, le passage du général au particulière [...]. C'est-à-dire qu'il y aura thème lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire.²

Tomando esto en cuenta me parece adecuado mencionar los distintos tipos de tema según Trousson. Aquí debe considerarse que:

[existe] una distinción entre dos clases de temas, partiendo del peso respectivo del personaje (héroe) o de la situación [...]. Según este criterio, en los casos en los que la situación (la constelación de los personajes) es lo determinante, debemos hablar de “temas de situación”. Un ejemplo muy apropiado para esta categoría sería el tema de Edipo: se trata de una “historia” que se desarrolla en una fuerte dependencia de un contexto determinado, de una serie de circunstancias necesarias, esto es, Edipo por sí solo no es “tema”, necesita estar inmerso en la situación conflictiva frente a Layo y Yocasta, necesita estar frente a la Esfinge, frente al oráculo de Delfos, etc.

Por otra parte, en los casos en los que el peso recaiga sobre la personalidad del héroe se trataría de un “thème de héros”. Aquí, la situación y las circunstancias concretas en las que encontramos al héroe se convierten en elementos secundarios al retroceder a un segundo plano ante el impacto del propio personaje como símbolo (“un sens symbolique résumé dans le héros”). Así, por ejemplo, encontraríamos en Prometeo un tema de héroe frente al tema de situación encarnado por Edipo. La figura de Prometeo destaca por su autonomía y polivalencia: Prometeo por sí solo significa libertad, genio, progreso, conocimiento y rebelión.³

Considero que dicha apreciación dice mucho con respecto al nexo entre tema y personaje, y ante lo cual postularé la siguiente instancia temática: el tema del héroe romántico, acerca del cual restaría definir su pertenencia al tipo “de héroe” o “de situación” (labor a la cual no me dedicaré en este artículo).

He citado algunos rasgos que considero como “la Esfinge y el oráculo” del tema del héroe romántico, es decir, aquellos elementos que posibilitan la identificación del tema y que son desplegados por los personajes propios a él. En primer término, retomo el elemento de la juventud, pues con perdón de algunas excepciones como Jean Valjean, cuando pienso en los personajes más

² Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, p. 13.

³ Cristina Naupert, *La tematología comparatista: Entre teoría y práctica*, p. 89.

influyentes de la narrativa del contexto decimonónico acude a mi mente una constelación que agrupa a Lucien de Rubempré, a Rodión Románovich Raskólnikov, a Dorian Gray, a Andrea Sperelli, a Arthur Gordon Pym y a algunos de los confeccionados por Lord Byron (incluido la figura del propio bardo inglés).

A ellos se une Tancredi Falconeri, que, en contraste con su tío Fabrizio, príncipe de Salina, goza del salvoconducto de la juventud, y además parece suscribirse a los postulados que se extraen del texto que Raskólnikov escribe en *Crimen y castigo* (1866) y que mucho tienen que ver con los tratados sobre la voluntad de Louis Lambert y de Raphaël de Valentin. Tancredi está convencido de la importancia de su participación en los acontecimientos que definirán el futuro: su protagonismo es necesario y posee las prerrogativas para elegir el bando que mejor le convenga (sin importar que dicha elección vaya a contrapelo de su clase social) en virtud de su pertenencia a ese linaje en el que se inscriben los mencionados personajes, el de aquéllos que se elevan sobre el común de los hombres.

Aquí resulta importante la dicotomía Salina-Falconeri, pues se trata muy seguramente de los personajes más importantes de *Il Gattopardo*.

A propósito de tal personaje, debe decirse que, aunque el príncipe de Salina pueda ser visto como figura principal, aquello que ve o es focalizado es justamente la caída de la aristocracia y el paso a otra realidad social, proceso del que Tancredi es claro protagonista. No obstante el peso que ostenta el príncipe Salina, una tematización que recoja como eje primario a Tancredi me parece plausible, debido a que es él quien concreta la transición entre pasado y presente. El príncipe Falconeri es una figura prometeica que recorre una senda que para Salina está vedada.⁴ Con afectuoso pero insolente tono de broma, Tancredi gusta de hacer énfasis en dicha situación, por ejemplo, le hace saber a su tío que se encuentra al tanto de sus excursiones a Palermo para ver a Mariannina, y lo cuestiona justo en el momento en el que Salina lo interroga: “Buongiorno, zio. Cosa ho combinato? Niente di niente: sono stato con gli amici. Una notte

⁴ Yukio Mishima, *Caballos desbocados*, p. 9. A fin de ejemplificar mencionaré un caso análogo. En *Caballos desbocados* de Yukio Mishima, el magistrado Honda es capaz de atisbar la invisible barrera que separa su juventud de su vida actual y refiere su proceso de la siguiente forma: “¡Qué extraño suele resultar para un hombre analizar su situación en el mundo al llegar a los treinta y ocho años! Su juventud pertenece a un pasado ya lejano y el grupo de recuerdos que corresponde a la época que va desde el fin de la juventud hasta entonces no presenta ni una sola impresión vivaz. Sin embargo el hombre insiste en creer que apenas una frágil barrera le separa de su juventud. Puede escuchar en cualquier momento, con toda claridad, los sonidos provenientes de tan cercano dominio; pero ya no puede atravesar la barrera [...]. Cuando era joven sólo había una realidad. El futuro parecía extenderse ante él, cargado de posibilidades innumerables. Pero con el correr de los años, la realidad pareció asumir formas diversas y era el pasado el que reflejaba posibilidades infinitas” (p. 9).

santa. Non come certe conoscenze mie che sono state a divertirsi a Palermo”.⁵ Luego añade: “Ti ho visto con questi occhi, al posto di blocco di villa Airoidi, mentre parlavi col sergente. Belle cose alla tua età! E in compagnia di un reverendissimo! I ruderi libertini!” (p. 31).

Parece Tancredi en todo momento la potente voz que clausura el tiempo de su tío, aquélla que le recuerda que su fin personal no está en absoluto lejano, así como tampoco lo está el de su clase social.

La situación se reitera en el pasaje de la fuente de Anfitrite, donde el príncipe se encuentra absorto en la contemplación del voluptuoso enlace de las estatuas de Neptuno y Anfitrite y su sobrino lo interrumpe espetando: “Zione, vieni a guardare le pesche forestiere. Sono venute benissimo. E lascia stare queste indecenze che non sono fatte per uomini della tua età” (p. 65-66).

Ante tales circunstancias, Fabrizio Salina se encuentra falto de ánimo para hacer algo más allá de contemplar cómo su mundo se desmorona y de desear buena suerte a Tancredi en el nuevo escenario. Se considera francamente incapaz de acometer la ruptura. Tal incapacidad compagina con otros momentos de similar decadencia, como aquél en el que sus vasallos de Donnafugata lo encuentran blando en situaciones en las que antes no hubiera hecho concesión alguna. Actos inspirados por su buen humor son vistos como muestras de debilidad. La actitud del burgués enriquecido, Calogero Sedàra, parece el colmo de esta desestimación, pues el acaudalado propietario llega a la cena vestido de frac, mientras el príncipe lo recibe ataviado de tarde. Así como la escena presenta un intento del burgués por demostrar su poderío, pues ahora se dice que es más acaudalado que Salina en Donnafugata, también exhibe su extraviado gusto:

Perfettamente adeguato quale manifestazione politica, si poteva però affermare che, come riuscita sartoriale, il frac di don Calogero era una catastrofe. Il panno era finissimo, il modello recente, ma il taglio era semplicemente mostruoso. Il verbo londinese si era assai malamente incarnato in un artigiano girgentano cui la tenace avarizia di don Calogero si era rivolta (p. 68).

La actitud de Sedàra resultaría del todo absurda para personajes como Lucien de Rubempré o Raphaël de Valentin, que antes preferirían privarse de las necesidades más básicas que vestir un traje así. En franca oposición se sitúan las actitudes del aristócrata y del burgués, personaje que durante el siglo XIX era repudiado, y cuyo gusto era ridiculizado.⁶

⁵ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, p. 31. De ahora en adelante, de esta obra se indicarán sólo las páginas entre paréntesis.

⁶ El retrato que por esos tiempos se hacía de él sería el siguiente: “burgués” significaba en lenguaje romántico persona que antepone los valores económicos a los artísticos, que carece de sensibilidad, que prefiere la “prosa” a la “poesía” de la vida. Gautier escribe que “los burgueses eran casi todo el mundo: los banqueros, los agentes de bolsa, los notarios, los negociantes, los ten-

Hago énfasis en este pasaje no sólo por el contraste entre las mencionadas figuras, pues a mi juicio se encuentran aquí elementos que conforman la instancia temática de la elegancia ligada al ya referido afán de distinción y una pieza infaltable para el tipo de héroe que busco delinear. Lucien de Rubempré, uno de los modelos de la novela del siglo XIX y paradigma del tema aludido es descrito así: “En su porte y en su lujo rivalizaba con los petimetres más célebres [...]. El joven provinciano pudo tener maravillosos bastones, un monóculo encantador, botones de diamantes, pasadores para las corbatas, sortijas y chalecos de mil clases, tanto que no tardó en sentar plaza de elegante”.⁷

Por su parte, el joven Falconeri no pierde esa aureola ni luego del fatigoso viaje a Donnafugata y vuelve a mostrarse distinto de su tío, pero sobre todo de Calogero Sedàra: “Tanto più brillava fra il sudiciume la correttezza elegante di Tancredi. Aveva viaggiato a cavallo e, giunto alla fattoria mezz’ora prima della carovana, aveva avuto tempo di spolverarsi, ripulirsi e cambiare la cravatta bianca” (p. 50).

Sin pasar por los excesos finiseculares de Huysmans y D’Annunzio se hace patente el sello de esa clase específica de héroe que requiere de ciertas cualidades para presentarse como tal, para ser identificado.

Acudo a otra importante característica del príncipe Falconeri que se vincula con uno de los motivos recurrentes en la configuración del héroe de la novela decimonónica: me refiero a la rebeldía. Así como Stendhal se traslada a la guerra napoleónica para dar realce a la aventura de Fabrizio del Dongo, Lam-pedusa hace lo propio situando a Tancredi en el conflicto entre garibaldinos y borbónicos. Un importante rasgo del arte literario del siglo XIX que trasluce en *Il Gattopardo* es la tendencia por establecer ruptura, pelear a la contra, aunque sea solamente para que, en el fondo, las cosas permanezcan igual. Menciona la tematóloga Elisabeth Frenzel al respecto del rebelde:

Un rebelde “reanuda la guerra”, se opone al vencedor, niega total o parcialmente la lealtad o la obediencia a una persona o cosa. Puede ofrecer una resistencia meramente pasiva no siguiendo las instrucciones dadas, pero puede también pasar a una resistencia activa y al empleo de la fuerza contra la autoridad que ya no es reconocida por él.⁸

deros, etc., todos los que no formaban parte del misterioso cenáculo y se ganaban prosaicamente la vida”, mientras que Banville por su parte, precisaba en los comentarios de una de sus *Odas funambulescas* que “en lenguaje romántico, burgués significaba el hombre que no tiene otro culto que el de la moneda de cinco francos, otro ideal que la conservación de su pellejo, y a quien, en poesía, le gusta la romanza sentimental y, en las artes plásticas, la litografía de colores” (Pedro Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, *Bohemia y literatura: de Bécquer al Modernismo*, pp. 58-59).

⁷ Honoré de Balzac, *Ilusiones perdidas*, p. 584.

⁸ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 285.

Aunque la rebeldía de Tancredi parezca un ejercicio controlado y el resultado de cálculos fríamente puestos en práctica, se verá que cuando el motivo de la rebeldía se enlaza con otros materiales, su recombinación apunta de forma flagrante al tema del héroe romántico. En su postura activa, Tancredi se une a figuras como la de Byron (así como con el corsario y el Lara del bardo inglés), con el cual halla también grandes coincidencias y que constituyó asimismo un material temático de primer orden para influyentes artistas de su siglo y que, aventuro, se presenta con fuerza en la obra maestra de Lampedusa. Con respecto a Byron, menciona Frenzel:

El autor romántico inglés, George Gordon, Lord Byron (1788-1824) no sólo influyó en la mitad del siglo XIX como escritor, sino que por su forma de vida se convirtió en una figura poética legendaria. El individualismo, el amor a la libertad, la ambición de destacar y de gloria, que le impulsaron a criticar la sociedad de Inglaterra, a alistarse en Italia en la sociedad política secreta de los carbonarios y también a la participación en la guerra de liberación griega, donde encontró la muerte, a lo que hay que añadir sus pasiones sin freno frustradas en su amor juvenil por Mary Chaworth, y que le llevaron a un amor incestuoso con su hermanastra Aurora Leigh, a consecuencia del cual hubo de divorciarse y fue repudiado por la sociedad, y que finalmente le condujeron a una unión erótico-espiritual con la joven condesa Guiccioli, todo esto eran rasgos capaces de dar al tema del artista, tan popular en la literatura del siglo XIX, un desarrollo rico en colorido y también en dialéctica dramática.⁹

Byron es un gran ejemplo para evidenciar los motivos que se cristalizan en el tema del héroe romántico y a los cuales me referí desde el inicio del artículo. Su paradigma es de tanto relieve que Balzac pone en labios del protagonista de “*La Peau de chagrin*” (1831), cuando devanea entre sus deseos e ideales, la siguiente línea: “*Moi! j’ai souvent été général, empereur; j’ai été Byron, puis rien*”.¹⁰

Ahora me remito al primer acercamiento que el lector tiene con el personaje que motiva mis observaciones, es decir, en la mencionada excursión de Salina a Palermo, mientras su sobrino está en ausencia, pero su villa y su historia familiar, entre otras cosas, asaltan las reflexiones del Gatopardo:

Appena usciti dalla proprietà Salina si scorgeva a sinistra la villa semidiruta dei Falconeri, appartenente a Tancredi, suo nipote e pupillo. Un padre sciacquatore, marito della sorella del Principe, aveva dissipato tutta la sostanza ed era poi morto. Era stata una di quelle rovine totali durante le quali si fa fondere financo l’argento dei galloni delle livree; ed alla morte della madre il Re aveva conferito la tutela del nipote, allora quattordicenne, allo zio Salina.

⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰ H. de Balzac, *La Comédie humaine*, IX, p. 85.

Il ragazzo, prima quasi ignorato, era venuto carissimo all'irritabile Principe che scorgeva un lui un'allegria riottosa, un temperamento frivolo a tratti contraddetto da improvvise crisi di serietà. Senza confessarselo a sé stesso, avrebbe preferito aver lui, come primogenito, anziché quel buon babbeo di Paolo. Adesso, a ventun anni, Tancredi si dava bel tempo con i quattrini che il tutore non gli lesinava rimettendoci anche di tasca propria (p. 26).

El dato de la ruina familiar es importante, pues si he tendido a comparar a Falconeri con otros personajes del arte del siglo XIX y en específico de la narrativa balzaciana, salta a mi vista la coincidencia con el origen de Raphaël de Valentin, joven noble que a corta edad también se ha encontrado sin padres y sin fortuna, y que, a falta de un tutor como el príncipe, se enfrenta primero al tapete verde y al perder sus últimas esperanzas acuña la determinación de hacer del río Sena el Leteo de su desventura.

Por otra parte, Lucien de Rubempré esboza la misma tentativa de suicidio, aunque el pasaje aparezca al final de *Illusions perdues* (1837-1843) en vez de suscitarse al inicio de la novela como en “*La Peau de chagrin*”. La coincidencia en ambos casos reside en que los suicidios frustrados son antesala de un vuelco en las existencias de los protagonistas. Circunstancias inesperadas hacen recordar a estos personajes su aspiración de un gran destino: Lucien desea volver a triunfar en París, Raphaël de Valentin tocar todo placer del cual se sustrajo durante su estadía bohemía. Con respecto a Tancredi, busca ser protagonista de su tiempo y medrar en el nuevo escenario que se avecina. En mi opinión, estos personajes de la novela realista francesa y típicos modelos de la literatura del siglo XIX, conjuntamente al personaje de la obra maestra de Lampedusa, desarrollan el tema del héroe romántico y configuran un linaje.

Bibliografía

- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona, Ediciones Destino, 1990.
- BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, t. IX. Paris, Gallimard, 1950.
- BALZAC, Honoré de, *Ilusiones perdidas*, 3a ed., trad. de Enrique Cuenca Granch, pról. de Pascual Maisterra. Barcelona, Credsá, 1972.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980.
- MISHIMA, Yukio, *Caballos desbocados*. 7a. ed. Barcelona, Caralt, 2004.
- NAUPERT, Cristina, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid, Arco Libros, 2001.

- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro y Rogelio REYES CANO, *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*. Salamanca, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Il Gattopardo*, introduzione di Giorgio BASSANI. Milano, Feltrinelli, 2005.
- TROUSSON, Raymond, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*. Paris, Minard, 1965.

Los primeros epítomes de Marsilio Ficino a los *Diálogos* de Platón: entre vida contemplativa y vida activa

Alejandro FLORES Y Teresa RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Algunas interpretaciones, como la de Hans Baron,¹ proponen que la filosofía neoplatónica es preponderantemente contemplativa. Según su posición, el humanismo cívico florentino que floreció en la primera mitad del siglo xv se vio desplazado por una filosofía que se desvinculaba de la vida civil para dar cabida al gobierno del príncipe. Esta filosofía era el platonismo, impulsado por la casa de los Médicis. El *Quattrocento*, según Baron, es un período:

[con] una apreciación nueva de lo que en el siglo xv fue denominado la *vita activa* y *civilis*. No es posible encontrar nada semejante en las ciudades-Estado medievales dado que en la Edad Media la *vita contemplativa* del monje, plena de sentido religioso, tuvo prioridad sobre la vida activa y cívica, que era ya considerada indispensable. En la sociedad del Renacimiento posterior a 1400, la *vita activa* con sus pasiones conductoras, fue cada vez más respetada en su calidad de condición previa a la realización plena de la vida humana; en consecuencia, la acción y el compromiso políticos parecieron representar la única forma verdaderamente humana de vivir.²

En la *Vita civile* de Palmieri, Baron ve el reemplazo del ideal del sabio filósofo por el del ciudadano que lleva un vida proba. Esta “vida proba” rechaza los conceptos filosóficos de Platón:

He decidido no describir la imaginada perfección de ciudadanos que nunca han sido vistos sobre la faz de la Tierra y que como Platón y otras mentes nobles los describen y juzgan, son perfectos en virtud y sabiduría porque han sido descritos genéricamente y en abstracto más que haber sido vistos en carne y hueso.³

Según esta interpretación, la relación entre el pensamiento platónico/neoplatónico y la vida activa parece ser inversa: en los periodos claramente platónicos se acentúa la forma contemplativa de vida, mientras que en aquéllos en que la vida

¹ Hans Baron, *En busca del humanismo cívico florentino*.

² *Ibidem*, p. 409.

³ Matteo Palmieri, *Vita civile*, citado por Baron, *En busca del humanismo cívico florentino*, p. 12.

activa fructifica tiende a desdibujarse la estima por el platonismo.⁴ Así, la interpretación de Baron implica que la vena cívica del pensamiento florentino comenzará a debilitarse bajo los efectos del neoplatonismo en ascenso. Bajo Ficino, la actitud hacia la vida activa cambia en los círculos intelectuales. Landino volverá a proponer la supremacía de la contemplación sobre la acción y Pico defenderá la vida contemplativa frente a las requisiciones de su medio a dedicarse a la actividad política. Según Baron, la siguiente generación reaccionaría violentamente en contra del desprecio a la vida activa que suponía la filosofía neoplatónica.

Sin embargo, si nos detenemos en los primeros epítomes a los diálogos de Platón que Ficino compuso para Cosme de Médicis, observaremos claramente que una preocupación por los asuntos de la vida civil e, incluso, por la vida doméstica, derivados de su concepción del Bien en sentido platónico, permea su interpretación.⁵

Para mostrar esto, dividimos el trabajo en tres partes. En la primera se explicitan de manera general las relaciones entre la filosofía platónica y la de Ficino; en la segunda se presentan los antecedentes de la traducción de los diez diálogos emprendida por éste para Cosme de Médicis. En la tercera se analiza la idea de Bien y las formas en que se relaciona con la sabiduría civil. Finalmente presentamos las conclusiones.

Platón y Ficino

La filosofía de Ficino se caracteriza por un proyecto fundamental: mostrar a Occidente que el platonismo es compatible con el cristianismo. Para ello, se necesita un postulado que le permita sostener que la sabiduría es una en su origen y que ha sido revelada a través de dos tradiciones fundamentales: la

⁴ Sobre la relación entre platonismo y vida activa podemos también referirnos a Eugenio Garin, quien escribe: “En su discurso académico sobre la *Vita contemplativa*, Franz Boll consideraba y alababa como una conquista típica del genio griego el haber formulado el ideal filosófico de la dedicación total de la vida del conocimiento puro”. De este modo se introducía una disociación entre aquellas necesidades teóricas y aquellos impulsos prácticos. Según Garin, Jaeger ha intentado mostrar con éxito que esas imágenes de sabios que caminan mirando las estrellas y van a dar al fondo de un pozo, entre las risas de las criadas tracias, sólo aparecieron después de Platón por influjo del platonismo. Y Mondolfo, citado por Garin, afirma: “Platón fue el que expresó con mayor claridad una doctrina que sólo podía surgir en relación con las preocupaciones relativas al alma y en contraposición a los intereses de la vida terrenal; vale decir, a partir de la antítesis mística entre cuerpo y alma, y de la exigencia de salvación de esta última. [...] supremacía, no de la acción que nos hunde en la impureza mundana, sino de la visión, de la *epopteia* mística, que nos eleva a la contemplación de lo inmutable, que, al separarnos de las fangosas olas de la agitación terrenal, nos purifica del *bios politikos*”. Cf. Eugenio Garin, *Medievo y Renacimiento*, p. 16.

⁵ Como antecedente a nuestra posición, podemos mencionar a Marc Jurdjevic, quien ha cuestionado esta relación y ha propuesto desarticularla. Cf. “Civic Humanism and the Rise of the Medici”, *Renaissance Quarterly*, vol. 52, no. 4.

cristiana –que va desde Moisés, a través de los profetas, hasta Cristo y sus apóstoles– y la pagana, que parte de Hermes Trismegisto y se desenvuelve en una cadena de “primeros teólogos” que pasa por Zoroastro, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras, Filolao y Platón. Estas dos vías paralelas son compatibles porque su fuente es la misma: Dios uno. A partir de aquí Ficino introduce a Platón en Occidente como una especie de profeta de Cristo, un “Moisés que habla en ático”, según la vieja sentencia de Numenio. Este proyecto se inscribe dentro de lo que Giovanni Reale ha llamado el paradigma neoplatónico dentro de la historia de la interpretación de Platón. Los estudios platónicos han pasado por cuatro paradigmas, según Reale.⁶

El paradigma originario, que surge con Platón y sus discípulos cercanos, se caracteriza por una naturaleza predominantemente teórica y por la preeminencia de las doctrinas no escritas sobre los escritos.

El segundo paradigma, el neoplatónico, es también de naturaleza teórica, pero basado en los escritos e interpretado desde una perspectiva alegórica; estuvo vigente desde principios de nuestra era hasta principios del siglo XIX. Se constituye por cuatro momentos:

- el preludio del platonismo medio (de finales de la era pagana hasta el siglo II d.C.); desarrolla la concepción de la estructura jerárquica de la realidad suprasensible;
- la formulación canónica (Plotino, Jámblico, Proclo) del paradigma, en la cual se atribuye a las obras platónicas la doctrina de las tres hipótesis y se codifica el canon hermenéutico alegórico;
- la reducción del paradigma desde el punto de vista teórico durante la Edad Media, ya que no existe contacto directo con los textos y, finalmente,
- el Renacimiento y la Edad Moderna, cuando el paradigma pasa de Grecia a Italia a través de Bizancio. Según Reale, Ficino revive el paradigma con sus traducciones de Platón y Plotino. El paradigma sobrevive –más o menos cuestionado– hasta principios del siglo XIX.

El tercer paradigma se identifica con la propuesta de Schleiermacher, quien parte de la preeminencia de los escritos y excluye cualquier otro criterio de interpretación fuera de los *Diálogos*.

El cuarto paradigma se constituye, según Reale, con las propuestas de la escuela de Tubinga-Milán y su reevaluación de las doctrinas no escritas para comprender a Platón.

La adopción del paradigma neoplatónico significa, para Ficino, que una lectura correcta de Platón pasa necesariamente por los presupuestos teóricos y alegóricos de los intérpretes: Plotino, Jámblico, Proclo principalmente. Esto implica el uso amplio y común de una metafísica que establece una realidad

⁶ Giovanni Reale, *Por una nueva interpretación de Platón*, p. 31 y ss.

jerarquizada en grados o hipóstasis. La fuente primera es Dios-Uno, de quien surgen tres niveles: la mente angélica, el alma y el mundo físico.

La mente angélica corresponde al intelecto, que en la tradición cristiana estará representado por las criaturas angélicas; ésta es una hipóstasis híbrida que a veces es llamada simplemente el ángel. En la mente angélica encontramos las ideas y los paradigmas intelectuales de los planetas que tradicionalmente han sido llamados “dioses” por el paganismo. La operación epistemológica de este nivel es la contemplación: intuición inmediata de las ideas (que introducen la multiplicidad en el cosmos metafísico de Ficino) en la eternidad.

El alma, encargada del orden y la generación del mundo físico, se caracteriza por la racionalidad y sus procesos discursivos; inaugura el tiempo y el movimiento. A su vez, encontramos tres grados en el alma: el alma del mundo, el alma de las esferas y el alma de los animales particulares (que incluye la del hombre). Sus razones se imprimen como formas en el siguiente nivel ontológico: el mundo físico. Esta última hipóstasis se desdobra en ocasiones en dos (cualidad y cuerpo) en la *Teología platónica*, de manera que el alma ocupa el lugar central, como bisagra del cosmos, o en tres (opinión, naturaleza y cuerpo) en el discurso VII de su *Comentario al Banquete*, de manera que el alma asciende o desciende por cuatro grados que corresponden a cada uno de las manías divinas del *Fedro*. Esta metafísica constituye la columna vertebral del pensamiento ficiniano que se verá reflejada, como veremos en el tercer apartado de esta ponencia, en su concepción del Bien y del cuidado de la vida civil.

La traducción de Platón

Ahora bien, si queremos centrar la atención en los primeros diálogos traducidos por Ficino después de este recorrido general por su pensamiento filosófico, habrá que tomar en cuenta, en primer término que, según Hankins,⁷ Ficino recibió de Cosme de Médicis, en septiembre de 1462, un manuscrito que contenía los diálogos de Platón en griego. Poco después recibió un segundo manuscrito de manos de Amerigo Benci. Sin embargo, no es sino hasta abril de 1463 que Ficino comienza la traducción de Platón al latín. Para el 11 de enero de 1464 Ficino ya había traducido nueve diálogos y para la muerte de Cosme, en agosto del mismo año, “había añadido el décimo, el prefacio dedicado a Cosme y un argumento o resumen para cada uno de los diálogos”.⁸ Según cuenta Hankins, Ficino atestigua que Cosme murió después de terminar la lectura del *Filebo*. Después de la muerte de Cosme, posiblemente Ficino pensó que la continuación de la traducción podría ser más atractiva si se completaban todos

⁷ James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, p. 300 y ss.

⁸ *Idem*.

los diálogos. Así, en abril de 1466 había ya traducido 23 y, según Kristeller,⁹ entre 1468 y 1469 tendría la traducción completa.

Los primeros diez diálogos que Ficino traduce para Cosme son *Hiparco*, *Sobre la filosofía*, *Theages*, *Menón*, *Alcibiades I*, *Alcibiades II*, *Minos*, *Eutifrón*, *Parménides* y *Filebo*. Según Hankins,¹⁰ el orden en el que decide traducir los diálogos podría deberse a las siguientes tres razones:

- Diálogos desconocidos, cortos y fáciles de traducir.
- Diálogos para los cuales contara con dos o más testimonios para poder establecer un “texto correcto”.
- Diálogos relacionados con la temática de la educación platónica, que enseña al alma a elevarse desde las cosas terrenales hasta la visión beatífica.

Esta última ruta es la que nos interesa explorar en lo que sigue, a partir de atender al papel central que la Idea de Bien encarna en la lectura ficiniana de los primeros diálogos traducidos por él, especialmente en *Sobre la filosofía* y *Theages*.

El bien como guía de la lectura de los diálogos

En los primeros diálogos de Platón traducidos por Marsilio Ficino, el filósofo florentino encuentra una idea que habrá de marcar su postura y carácter platónicos como filósofo, a saber, la idea del Bien como valor supremo en las cuestiones humanas. Hay que decir que, para Ficino, la concepción del bien como aquello que conduce todas las acciones humanas no es una postura posible entre otras, tal como sí podría serlo la epicúrea en torno al placer como director de la vida humana o la estoica que da este lugar a la naturaleza. Muy lejos de esto, para Ficino, la virtud del divino Platón consiste en haber descubierto el verdadero objeto de los afanes y las acciones humanas, a saber, la búsqueda y aproximación hacia el bien supremo y divino.

La fuerza de esta postura se halla en que la búsqueda mencionada no es sino la forma humana de un movimiento definido ontológicamente a lo largo y ancho de todo el universo, que Ficino explica, siguiendo a Platón, al afirmar que el bien es el centro alrededor del cual se mueven concéntricamente los distintos niveles del ser, a saber, el Intelecto, el Alma, la Naturaleza y la materia,¹¹ lo cual se traduce, a su vez, en la persecución de dicho bien por todas las criaturas y seres del universo, en tanto que el bien se expresa a través de aquella

⁹ Paul Oskar Kristeller, *Supplementum ficinianum*, pp. CXLVII y ss.

¹⁰ *Ibidem*, p. 308.

¹¹ Marsilio Ficino, *Sobre el amor. Comentario al Banquete de Platón*; en especial, el “Segundo discurso”.

belleza hacia la cual todas las cosas se mueven con un amor natural, y que, tal como afirma Ficino, no es sino “la flor de la bondad”.¹² La búsqueda del bien es, además, la justicia universal, pues este movimiento insito en el universo es un movimiento cuyo fin es el más justo que pueda haberse insuflado en todas las cosas, a saber, su deseo del bien divino que las perfecciona al aproximarse.

De este modo, para Ficino toda acción humana está dirigida hacia el Bien, por lo que el acierto en cuanto a la naturaleza del mismo y los medios que han de utilizarse para su consecución o aproximación dependen de la claridad espiritual que la visión individual o colectiva tengan de Él. Es por esto que Ficino lo señalará en su *Comentario al Filebo*:

el sumo bien es el fin por cuya gracia todos actuamos. Mas el fin de la vida debe ser conocido ante todo para que podamos dirigir todas las acciones hacia él, no menos que el navegante debe fijar ante todo el puerto hacia el que se dirige y que el arquero debe observar primero el blanco hacia el que dirige la flecha.¹³

Esta idea que descubre a la vez que persigue, le permitirá al florentino proyectar una lectura y, a partir de ella, una propuesta, según la cual aquello que debe regir y conducir la vida del hombre individual y la del Estado en general es la consecución de los bienes adecuados para la vida humana que estarán delineados por el bien supremo, que es divino. Justo en este lugar, Ficino halla la importancia que tiene la tarea del filósofo a la hora de discernir cuál es este bien divino o suprahumano a partir del cual habrán de ser acomodadas todas las obras humanas y a cuya búsqueda el filósofo habrá de entregarse por medio de la contemplación, de tal modo que, una vez intuido de algún modo, sea entonces capaz de entrever su equivalente en las acciones y disposiciones que han de establecerse para regir y conducir de los asuntos humanos hacia lo mejor. De ahí que Marsilio exprese que:

el deber del filósofo es conocer las cosas divinas y gobernar las humanas. En aquello está comprendida la filosofía contemplativa, en esto, la activa. Igualmente, el filósofo contempla primero por la sabiduría la naturaleza divina, esto es, absoluta, del bien mismo. Después, dirigiendo las actividades humanas hacia este bien como hacia su fin, gobierna lo humano.¹⁴

¹² *Ibidem*, p. 74.

¹³ M. Ficino, *The Philebus Commentary*. I, p. 73: “Summum quippe bonum finis est cuius gratia omnia omnes agimus. Finis autem vitae imprimis noscendus est, ut ad eum actiones omnes dirigere valeamus, non minus quam naviganti portus ad quem deveniat ante omnia statuendus, et sagittario signum ad quod ‘tela dirigat primum’ inspiciendum”. Todas las traducciones del latín son nuestras.

¹⁴ M. Ficino, “De philosophia, seu amatore, Epitome”, p. 104: “Est autem Philosophi officium, divina nosse, gubernare humana; in illo contemplativa Philosophia, in hoc activa comprehenditur. Philosophus itaque primo divinam, id est, absolutam ipsius boni naturam per sapientiam contemplatur. Deinde ad is bonum velut ad finem humanas operationes dirigens humana gubernat”.

Es aquí, por tanto, donde el filósofo halla su lugar y papel en el ámbito de las actividades humanas, pues es él quien habrá de buscar a través de la contemplación la manifestación de ese objetivo hacia el que habrán de ser dirigidas las acciones humanas para que de esta manera se dé el buen gobierno y, con ello, el florecimiento, desarrollo y plenitud de los individuos en particular y en comunidad. Y es que, si bien todos los hombres sin excepción persiguen el bien, muchos lo hacen de forma errabunda y torcida, la suma de lo cual generará necesariamente una comunidad disgregada y malograda, en la cual los individuos se harán la guerra en busca del bien particular y el bien común será simplemente imposible de alcanzar.

En efecto, para Ficino sólo la correcta articulación del bien común y el privado pueden conducir a los hombres a cierto florecimiento colectivo, para lo cual debe tenerse claro cuál es ese bien colectivo que a la vez engloba los bienes particulares. Es por esto que, para Ficino, la actividad del filósofo debe ir más allá de la sola esfera teórica para insertarse por completo en la esfera de la moralidad y de la civilidad, e incluso en aquella de la familia, pues, tal y como señala el florentino: “quien es un hombre moral, éste mismo sería un amo, un ciudadano y un rey idóneos”, ya que, en efecto, la práctica de la filosofía conlleva un cierto saber teórico y divino que no sólo se limita a la explicación de las cosas, sino, además, confiere un discernimiento capaz de ordenar y, por ello mismo, administrar y gobernar los asuntos humanos:

en el mismo deber de quien filosofa están contenidas todas estas cosas: sabiduría, prudencia y justicia moral; disciplina doméstica, civil y regia. [El filósofo] conoce las cosas divinas a través de la sabiduría, de la prudencia y de la justicia; gobierna las cosas humanas cuando administra sus asuntos, los familiares y los públicos.¹⁵

Si bien es cierto que el armonizar los bienes particulares al bien común puede no parecernos una idea sorprendente y sugestiva para la visión actual del asunto, sino, por el contrario, algo a lo que estaría dispuesto a asentir cualquier hombre con sentido común, sin embargo, lo principal y revelador de la lectura ficiniana de los *Diálogos* es cómo en ellos Ficino encuentra que la filosofía es la disciplina espiritual que por excelencia es capaz de conducir los asuntos humanos en tanto que ésta nos declara la naturaleza de ese Bien hacia el que debemos dirigir las acciones humanas y sin el cual hasta los más básicos supuestos del sentido común fallan.

¹⁵ *Ibidem*, p. 105: “Quamobrem qui moralis est, idem dominus, civilis, rex idoneus esset. Ex quibus concluditur in ipso philosophantis officio hace omnia contineri, sapientiam, prudentiam, iustitiam moralem, domesticam, civilem, ac regiam disciplinam. Per sapientiam divina cognoscit, per prudentiam iustitiamque humana gubernat, dum rem suam, rem familiarem, rempublicam administrat”.

Por lo dicho anteriormente, la tarea del filósofo para Ficino es llevar a los hombres hacia el bien último, el cual no es otro que la divinidad misma, cuyo conocimiento se manifiesta en los hombres como sabiduría. De ahí que sea preciso para el florentino que el filósofo contemple antes que nada la naturaleza divina o absoluta del Bien por medio de la sabiduría, ya que sólo después de haber hecho esto podrá gobernar las actividades humanas al conducir las hacia dicho Bien como hacia su fin. Es por esto que con razón podemos afirmar que para Marsilio Ficino la dirección y el gobierno de lo humano en general deben estar asentados en la contemplación de lo divino.

Aunado a lo anterior, para Marsilio es de suma importancia poder aplicar a los asuntos humanos, pero en especial al gobierno civil, la sabiduría que él denomina *absoluta* y que el florentino define a partir de Platón:

una ciencia de aquellas cosas que son las mismas y del mismo modo, de tal manera que son los sumos principios de todas las cosas y las razones eternas de todas las cosas y éstas son llamadas divinas, por lo cual resulta que la sabiduría es la ciencia de las cosas divinas, la cual, ciertamente, es la sabiduría absoluta.¹⁶

En efecto, la sabiduría divina a la que se aproxima el filósofo en su búsqueda y que no es otra que la de los primeros principios del universo, no debe quedar inane y estéril en su búsqueda y su parcial conocimiento, sino que aquello que sea evidente y manifiesto a los ojos del sabio debe tener influencias y efectos benéficos en la vida humana, sobre todo en la vida civil, de modo que la tarea del filósofo sea productiva e, incluso, se convierta en una actividad principal dentro de los asuntos y los intereses del bien común.

Es así que en la lectura y en el comentario que Marsilio Ficino hace de los diálogos de Platón hay un inminente e importantísimo objetivo civil y, con ello, un compromiso de que la filosofía y la sabiduría adquirida a través de ella tengan una aplicación en beneficio de los asuntos humanos no sólo particulares, sino también civiles, de tal modo que incluso los saberes especializados que todo hombre adquiere, y que Ficino llama “sabiduría condicional”, estén supeditados al bien común. Si bien es cierto que de las diversas aproximaciones humanas a la sabiduría absoluta se desprenden una serie de conocimientos particulares (“sabiduría condicional”), que, como Ficino señala, son comunes “a todas las artes y las facultades, pues la cima de cualquier arte es llamada una determinada sabiduría, sabiduría del gobierno, sabiduría del auriga y sabiduría militar”;¹⁷ sin

¹⁶ M. Ficino, “Theages, vel de sapientia, Epitome”, p. 105. “Habetur autem scientia de iis quae semper eadem, & eodem modo sunt, huiusmodi sunt summa rerum principia, & aeternae rerum omnium rationes, haec autem divina dicuntur, quo sit ut sapientia sit divinarum rerum scientia, quae quidem absoluta sapientia est”.

¹⁷ *Idem*: “Conditionalis vero omnibus artibus & facultatibus est communis. Nam summitas cuiusque artis sapientia quaedam vocatur, ut sapientia gubernatoria, sapientia aurigaria, sapientia militaris”.

embargo, todos estos saberes deben estar supeditados a la “sabiduría civil”, la cual debe garantizar mediante una adecuada administración y régimen la correcta articulación entre los diversos saberes. Por este motivo, Ficino podrá hacer énfasis en el reconocimiento y despliegue de dicha sabiduría:

de todas las que se designan sabiduría, con adición la principal es la que se sirve del resto como ministro, de tal naturaleza es la sabiduría civil. Esta virtud es definida como la que dirige al bien común de la ciudad y de los pueblos. Ésta es llamada una disciplina tanto civil como regia, cuyo sujeto es la ciudad, su fin el bien común y sus servidoras todas las artes. Tiene dos deberes: fundar las leyes y hacerlas cumplir.¹⁸

Así pues, el acercamiento que Marsilio Ficino tuvo a Platón durante la traducción de los primeros diálogos arrojó luz acerca de la importantísima y determinante relación que hay entre los asuntos civiles y humanos en general, y el bien, la sabiduría y los distintos saberes que se desprenden de aquél y que son objeto de las distintas ciencias y, en su parte más excelente, de la filosofía.

Conclusiones

Frente a la diversidad de circunstancias a las que se entrega toda vida activa y civil, Ficino sabe que es preciso mirar la realidad cambiante bajo la óptica de la unidad, lo cual habrá de expresarse a través del buen gobierno de las cosas humanas. Gobierno para Ficino significa tener una mirada, una perspectiva capaz de dar orden a los elementos que se le presentan y que buscan ser gobernados, sean éstos cosas, hombres, imágenes o, incluso, pensamientos. Sin la mirada que es capaz de descubrir el orden y la unidad de las actividades humanas es imposible que exista un gobierno. De aquí que sea preciso entender por qué para Ficino la contemplación precede el buen gobierno de las cosas humanas y que, si bien en un primer momento la búsqueda del Bien habrá de llevarnos a una contemplación y reflexión a solas con el entendimiento, esto habrá de traducirse en una contemplación activa a la hora de ordenar y gobernar el mundo, sea en el aspecto familiar, civil o personal. La actividad es así contemplación del divino bien ínsito en la realidad misma: “el filósofo contempla primero por la sabiduría la naturaleza divina, esto es, absoluta, del bien mismo. Después,

¹⁸ *Idem*: “Ex omnibus autem quae cum additione sapientiae nuncupantur, praecipua est, quae caeteris ut ministris utitur, cuiusmodi civilis sapientia est. Quae quidem facultas commune civitatis & Gentium bonum coniectans, definitur. Haec tum civilis, tum regia disciplina vocatur. Cuius subiectum civitas est, finis, commune bonum, ministrae artes omnes. Officia duo, leges condere, & conditas exequi”.

dirigiendo las actividades humanas hacia este bien como hacia su fin gobierna lo humano”.¹⁹

Así pues, más que una oposición entre *vita contemplativa* y *vita activa*, encontramos en la filosofía de Marsilio Ficino, como lo dejan ver los primeros epítomes, un enorme compromiso por unificar ambos planos de la actividad humana en una contemplación activa que gobierne los asuntos humanos, lo cual es propio del espíritu del Renacimiento, cuyo modo de concebir la actividad filosófica y cultural en general no pretende separar lo activo de lo contemplativo. Esto se refleja inclusive en que las especulaciones religiosas, filosóficas y científicas tuvieron el cometido, alcanzado con creces, de transformar la vida pública y cultural del hombre. Y es en este mismo sentido que no debemos concebir la contemplación ficiniana como un platonismo estéril, como Baron proponía, sino comprender cómo la piadosa actividad contemplativa de Marsilio Ficino entregada a la búsqueda del divino Bien tuvo por objetivo repercutir activamente en el desarrollo ordenado de los asuntos humanos públicos y privados, cuya expresión más acabada era el buen gobierno y que constituía para Ficino la tarea más alta a la que se puede entregar el filósofo en cuanto a la vida activa se refiere.

Bibliografía

- BARON, Hans, *En busca del humanismo cívico florentino*. México, FCE, 1993.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*. México, UNAM, 1994.
- FICINO, Marsilio, “De philosophia, seu amatore, Epitome” y “Theages, vel de sapientia, Epitome”, *Marsilii Ficini philosophi platonici medici atque theologi omnium praestantissimi, Operum. Tomus secundus*. Paris, Guillaume Pelé, 1641, pp. 104-105.
- FICINO, Marsilio. *The Philebus Commentary*. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000.
- GARIN, Eugenio, *Medioevo y Renacimiento*. Madrid, Taurus, 2001.
- HANKINS, James, *Plato in the Italian Renaissance*. Leiden, Brill, 1994.
- JURDJEVIC, Mark, “Civic Humanism and the Rise of the Medici”, *Renaissance Quarterly*, vol. 52, no. 4 (Winter 1999), pp. 994-1020.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Supplementum ficinianum*. Firenze, Olschki, 2003.

¹⁹ M. Ficino, “De philosophia, seu amatore, Epitome”, p. 104: “Philosophus itaque primo divinam, id est, absolutam ipsius boni naturam per sapientiam contemplatur. Deinde ad is bonum velut ad finem humanas operationes dirigens humana gubernat”.

Dos rectas paralelas que se encuentran: Estado italiano e Iglesia católica entre unificación y *non expedit*

Andrea MUTOLO

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

En este estudio se analizarán sintéticamente problemáticas que el naciente estado italiano empieza a tener con la Santa Sede.¹ El revisionismo historiográfico de las últimas décadas ha atenuado la polarización creada a lo largo del siglo xx: los historiadores católicos veían una Iglesia perseguida por una Italia masónica, anticlerical y anticristiana, mientras que los historiadores con una formación más laica veían una Iglesia totalmente cerrada, intransigente e intolerante hacia un estado víctima de una institución demasiado poderosa y rica.

Por esta razón es muy importante comprender las complejas razones, en algunas cuestiones aparentemente contradictorias, de los dos contendientes, en una nueva visión histórica donde no tenemos ganadores y perdedores o malos y buenos.

El largo pontificado de Pío IX entre 1846 y 1878 es esencial para entender cómo el enfrentamiento que se produce es complejo y se desarrolla en distintos niveles con muchos actores involucrados, ya sea en la península itálica, ya sea en el resto de Europa, especialmente en Francia y en Austria. Para la Iglesia este conflicto es mucho más que un problema meramente político y para Italia es mucho más que el cumplimiento de un proceso de secularización. La apuesta en ese momento es alta, altísima, y la paradoja es que si aclaramos bien todo este asunto, no encontraremos ni ganadores ni perdedores. En este contexto se puede entender cómo Pío IX reacciona en forma dura, pertinaz, pero lógica y coherente; al mismo tiempo, Italia, una vez que Roma pierde la protección francesa, se anexa esta ciudad en forma comprensible y razonada. Hay fanatismos en los dos lados: una curia romana intransigente y poco flexible y, por el otro lado, una bien organizada camarilla intelectual y política anticlerical, en ciertos aspectos incluso anticristiana. En realidad no sabemos cuánto este radicalismo haya incidido realmente en la pérdida del poder temporal de la Iglesia mediante la ocupación forzada y la desaparición del territorio gobernado por el Papa. ¿Fue la intransigencia de la mayoría de la curia romana hacia el naciente Estado italiano? ¿Fue el descarado anticlericalismo de muchos “héroes” del *Risorgimento* italiano? Son preguntas que no encuentran una respuesta

¹ Este breve trabajo es parte de una amplia investigación que el subscripto está desarrollando desde muchos años con Franco Savarino, el eje central son las complicadas relaciones entre el Resurgimiento italiano y la Iglesia católica.

fácil ante la complejidad del proceso histórico aquí examinado. Durante el *Risorgimento* italiano se manifiestan diversos actores que formulan soluciones intermedias, con las cuales quizás se habría podido llegar a una historia distinta, como una federación de estados italianos liderada por el Papa. Cabe preguntarse, en fin, si fue el Papa quien reaccionó a la intransigencia italiana, o más bien el contrario, los hombres políticos de Italia quienes reaccionaron a la intransigencia del Vaticano.

Como sabemos, en 1849 el Papa Pío IX es expulsado de Roma, la ciudad cae en una etapa bastante anárquica y por algunos meses será gobernada por un triunvirato que instaura la República Romana. Una vez que el resentido Pío IX regresa en Roma en 1850 con el apoyo del ejército francés, durante otras dos décadas seguirá ejerciendo su tarea de jefe absoluto de un Estado con más de 1100 años de historia. Éste es un periodo convulso por la historia de la Iglesia, puesto que, contemporáneamente, el proceso de unificación italiana apunta a englobar el territorio Papal, suscitando el rechazo cabal del pontífice. En este periodo, y sobre todo desde 1861 en adelante, el Estado pontificio es mantenido en vida artificialmente gracias al apoyo de un ejército extranjero que defiende Roma.

Regresando de su exilio en Gaeta, Pío IX desde 1850 restaura en forma conservadora y cerrada su poder temporal. En una película histórica italiana de 1977, *In nome del Papa Re*, que describe la Roma de Pío IX en 1867, un monseñor de la curia romana con mucho pragmatismo aclara: “No estamos acabados porque llegan los italianos, sino que llegan los italianos porque estamos acabados”. Estas pocas palabras ofrecen una interpretación interesante de un Estado de la Iglesia que está en una crisis permanente, desde décadas.

Pío IX es notoriamente conocido desde 1849 hasta su muerte en 1878 por su acción intransigente, pero su magisterio fue muy complejo, y administrativamente fue un reformador. La realidad es que en este periodo de crisis el trabajo de Papa Mastai Ferretti, con el apoyo del Secretario de Estado Giacomo Antonelli, es importante, y ofrece resultados relevantes. En particular se logra: 1) mantener activo el presupuesto de la Santa Sede sin endeudarla; 2) no entrar en especulaciones financieras arriesgadas que podían crear una imagen de un estado muy cercano al capitalismo; 3) independizar la Santa Sede con la creación del Óbolo de San Pedro, que canaliza los donativos de feligreses en todo el mundo. También se bonifican áreas lagunares cerca de Roma.

Mastai Ferretti defiende la educación católica en las escuelas y en los seminarios. Restaura la jerarquía en Holanda y Escocia, reconstruye la jerarquía en Inglaterra donde encarga a los cardenales Nicholas Patrick Stephen Wiseman, John Henry Newman y Henry Edward Manning crear un movimiento de renacimiento católico. Funda, entre 1846 y 1878, 206 nuevas diócesis, prefecturas y delegaciones apostólicas y crea un patriarcado latino en Jerusalén.

Nombra el primer cardenal en norte América, favorece los ritos orientales y la actividad misionera. No olvidemos la fundación en 1858 en Roma del Colegio Latinoamericano (llamado sucesivamente Pío Latinoamericano), pieza esencial en la formación y consolidación del clero en toda Latinoamérica.²

Mediáticamente Mastai Ferretti promueve una revista jesuita que sigue siendo una referencia culturalmente importante hasta nuestros días: *La Civiltà Cattolica*. En la segunda mitad del siglo XIX esta revista refleja las ideas del grupo políticamente más intransigente, que se reconoce en Pío IX. Se funda en Nápoles en 1850 por el jesuita Carlo Curci y desde el principio es un proyecto que el mismo pontífice apoya con todas sus fuerzas. El grupo de los primeros colaboradores (los jesuitas Luigi Taparelli d'Azeglio, Antonio Bresciani, Matteo Liberatore, Giuseppe Oreglia di Santo Stefano, Carlo Piccirillo y el mismo director Carlo Curci) muestra una enorme capacidad de análisis de la realidad. La revista goza de inmediato, desde su fundación, de una larga difusión en todos los Estados italianos y también en Francia, Alemania, Austria y Bélgica. Sus lectores no serán meramente eclesiásticos, sino todo un laicado intelectual muy interesado en conocer la perspectiva católica de los muchos acontecimientos políticos y culturales que están cambiando el mundo.³

La Civiltà Cattolica se enfoca mucho en el análisis de la ideología *risorgimentale* que “fue en su máximo nivel anticristiana, y entonces antiuniversal. El enemigo más brutal de la religión revelada fue el elemento antirreligioso que ha sido el principio central y escondido que ha provocado efectos demoledores”.⁴ Para *La Civiltà Cattolica* el *Risorgimento* italiano es parte del proceso histórico de la modernidad, que concluye con la escisión de todas las relaciones humanas:

En Europa después de la reforma protestante no podemos no observar tres etapas: la religiosa, la filosófica y la política. La primera empieza con Lutero y termina con el racionalismo teológico y bíblico, transformación que vive el protestantismo. La segunda empieza con Cartesio y concluye con el trascendentalismo crítico. La tercera empieza con Rousseau y se desarrolla con el socialismo y el comunismo de nuestros días... Por este principio, el individuo prevalece sobre una religión por encima del dogma, sobre una filosofía por encima de la verdad, sobre una política por encima de la autoridad civil.⁵

El *Risorgimento*, para padre Curci, representa una etapa específica de un movimiento revolucionario mucho más profundo, que abarca un extenso continente.

² Roberto Mattei, “Pío IX”, pp. 323-326. Para una lectura más fluida, todas las citas del italiano han sido traducidas por mí.

³ Giovanni Turco, “*La Civiltà Cattolica* e il Risorgimento”, pp. 218-221.

⁴ Matteo Liberatore, “Razionalismo político della rivoluzione italiana”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 1, p. 67.

⁵ M. Liberatore, “Concetto storico del secolo ultimo 1750-1850”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 6, p. 520.

A parte algunas diferencias propias del contexto italiano, hay un objetivo común en la idea de una grande reforma cultural que políticamente desemboca en un proyecto mesiánico de laicización temporal. Para Curci este plan es evidente desde los años cincuenta, con Cavour que gobierna el Reino de Cerdeña y que introduce leyes confiscatorias y finalizadas a una secularización.⁶

Las revoluciones en toda Europa son promovidas por la masonería que, siempre según *La Civiltà Cattolica*, mantiene una estructura jerárquica y esotérica, formando un estado adentro del Estado.

Según padre Liberatore, esta agrupación aborrece no sólo a la Iglesia, sino a todas autoridades civiles y religiosas: “con el objetivo de eliminar cualquier idea sobre Dios, la moral y el derecho, [las masonerías] apuestan a una ruptura de cada vínculo con lo sagrado, que une al hombre con el hombre, a la Iglesia con la sociedad, con la familia, para reconstruir una humanidad nueva bajo la esclavitud del Estado que es todo, y los jefes de la secta sean el Estado”.⁷

Para entender plenamente el análisis de *La Civiltà Cattolica*, es indispensable retomar la referencia de padre Taparelli d’Azeglio sobre la patria real y la patria nominal.⁸ La patria nominal es un proyecto ideológico que se identifica con un partido que tiene la pretensión de representar la voluntad del pueblo italiano pero en realidad, según Taparelli, es una minoría ilustrada enemiga de la verdadera patria, dado que el espíritu patriótico es la adhesión a esta paradoja ideológica. Mientras la patria real es “el fuego domestico que crece de forma natural hasta la creación de un gobierno supremo. Todo en esta patria es natural: la familia donde despliega el municipio, los intereses y afectos que conectan muchos municipios, la persona visible que gobierna”.⁹ La verdadera patria se desarrolla entre vínculos concretos y históricos, que se expresan en una tradición común de naturales organismos que crean las asociaciones humanas.

La auténtica Italia, según *La Civiltà Cattolica*, es la verdad histórica que se expresa en sus poblaciones y en sus tradiciones, es una península que vive su unidad religiosa y cultural en distintas instituciones políticas. Por otro lado, la Italia ficticia es una ideología minoritaria apoyada por corrientes liberales y republicanas que pretenden ser representativas de los italianos.

En este sentido, la principal crítica *antirisorgimentale* entre 1850 y 1870 es desmentir esta ideología de grupos liberales minoritarios que pretenden interpretar la voluntad del pueblo italiano. Para los jesuitas estamos hablando de una pequeña minoría antitética a la verdadera identidad de los pueblos italianos. Según Curci los libertadores de Italia no son los ejércitos liberales, sino

⁶ Carlo Curci, “Speranze della santa causa italiana”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 11, pp. 385-388.

⁷ M. Liberatore, “Le società segrete”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 9, p. 21.

⁸ Luigi Taparelli d’Azeglio, “Lo Stato e la patria”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 7, pp. 37-45 y 149-164.

⁹ *Ibidem*, p. 162.

que ellos son los conquistadores: “la lucha no fue entre pueblos y gobiernos, sino entre, por un lado, los poderes legítimos honestos y católicos y, por el otro, hombres ambiciosos, fanáticos... en este caso un partido ha adquirido poder sobre una nación”.¹⁰

Según padre Taparelli d’Azeglio, Italia está bajo una libertad tirana, donde los plebiscitos, que en teoría han legitimado las anexiones territoriales al Reino de Cerdeña, son carentes de legitimidad en los hechos y en el derecho. Curci añade: “la verdadera unidad es la unidad en el catolicismo. En éste fuimos y somos verdaderamente hermanos y verdaderamente italianos”.¹¹

Como explicamos antes, Mastai Ferretti respalda, desde su fundación, esta revista que será el instrumento que mas legítimamente logrará expresar el pensamiento del pontífice. *La Civiltà Cattolica* es sólo un medio para defender lo que más le interesaba a Pío IX: el poder temporal, y el Papa en esto es absolutamente intransigente. Las razones son muchas, y no todas dependen necesariamente de los acontecimientos que desembocan en la República Romana: seguramente el exilio en Gaeta radicaliza ideas que permanecían latentes desde antes. Las principales razones son: 1) la Iglesia puede mantenerse verdaderamente independiente sólo por medio de una nación soberana; 2) este Estado no pertenece al Papa o a la jerarquía, sino a todos los feligreses del mundo; 3) hay que mantener el vínculo estricto que tiene el Papa con los soberanos, y perdiendo el poder temporal difícilmente se logrará mantenerlo; 4) la unificación italiana no corresponde a un verdadero bienestar de la nación, sino que es una imposición de una minoría muy activa; 5) hay muchas limitaciones que impone la ideología liberal al catolicismo; 6) hay esperanza de un colapso del sistema parlamentario en todo el mundo y un nuevo regreso al antiguo régimen; 7) y hay el compromiso, que deriva de haber jurado, una vez elegido Papa en 1846, fidelidad en mantener la integridad del Estado.

Estas tendencias a lo largo del pontificado de Pío IX se confirman con el tiempo, y paulatinamente desaparece el patriotismo de los primeros años del pontificado. Al final, cuando ya Roma se vuelve italiana, Mastai Ferretti desarrolla una visión pesimista y culpa al diablo, que actúa utilizando la perversidad humana, de la pérdida del poder temporal. El Papa se abandona a la Divina Providencia y espera que ella tenga la capacidad de hacer milagros: en realidad lo que podemos observar es que Mastai Ferretti ha perdido la capacidad de analizar e interpretar la realidad política del tiempo.¹²

La acción del Papa es normalmente favorable al legitimismo, defiende siempre los derechos de los soberanos. Sobre todo en los Estados italianos, donde la mayoría de los príncipes son obligados a abdicar, Pío IX espera que

¹⁰ C. Curci, “L’Italia conquistata”, *La Civiltà Cattolica*, serie IV, vol. 8, pp. 258-259.

¹¹ C. Curci, “Speranze della santa causa italiana”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 9, p. 388.

¹² Giacomo Martina, *Pio IX (1851-1866)*, tomo II, pp. 104-107.

el gran duque de Toscana Fernando IV regrese a su reinado, y al rey de las Dos Sicilias Francisco II le auspicia seguir resistiendo, en la espera de un regreso a la legitimidad.

La realidad es que los precedentes históricos demostraban cómo estos intentos de quitar la autoridad legítima han sido efímeros y con vida breve. Los dos intentos de crear una república en Roma, en 1798 y en 1849, no rebasaron un año de duración. Esto propiciaba la percepción de que, aunque los acontecimientos pudieran ser dramáticos, con el tiempo, manteniendo una posición firme, el antiguo orden regresaría.

Mastai Ferretti se muestra convencido de que el sistema parlamentario era absolutamente impropio. En sus cartas confidenciales piensa que ésta es la verdadera razón de los males que amargan a los Estados italianos. Al fin, Pío IX no rechaza sólo la unificación y la pérdida del poder temporal, sino que está convencido que un estado laico que garantiza la pluralidad religiosa puede detener la salvación de millones de almas. Son muchas las cartas que escribe a Víctor Manuel II y que tienen este matiz y esta sincera preocupación, que emerge en la correspondencia con todos los soberanos europeos.¹³

Entre 1859 y 1861 Italia logra unificarse, pero Roma, defendida por los franceses, no es parte de esta nueva entidad. La consecuencia es que muchos obispos o cardenales católicos, no reconociendo el nuevo Estado, son exiliados. Pío IX, simpatizante de las estructuras de antiguo régimen, como lo hemos explicado, considera el surgimiento de la nación liberal como un enorme peligro para la Iglesia y la fe católica.

Internacionalmente el Papa empieza a tener el apoyo moral de una parte consistente del mundo católico que confluye en el ultramontanismo y que apoya materialmente a Pío IX por medio del Óbolo de San Pedro. En estos años se escriben cientos de libros apologéticos y folletos evidenciando la necesidad del poder temporal, se subrayan las injusticias del gobierno de Turín y siempre se pide a los católicos quedar a lado del Papa, por medio de la oración, confiando en una victoria decisiva.

El episcopado italiano, en particular, es casi unánime en juzgar como apocalípticos los últimos acontecimientos y mantiene una absoluta fidelidad al pontífice insistiendo en el vincular, de forma absolutamente inseparable, el poder temporal del Estado con la independencia de la Santa Sede.

Sólo algunos obispos no siguen este camino: en particular Monseñor Giovacchino Limberti, arzobispo de Florencia, participa al *Te Deum* en 1860, por la anexión de esta ciudad al casi naciente Estado italiano y, cuando Víctor Manuel II visita Florencia, organiza una ceremonia en su honor en la catedral. La percepción del Papa hacia estos obispos disidentes se enfoca sólo y únicamente a la faceta religiosa del problema. El último nuncio apostólico que todavía

¹³ *Ibidem*, p. 114-116.

residía en Florencia, monseñor Alessandro Franchi, desaprobó la acción del arzobispo y Monseñor Limberti escribió prontamente una larga carta a Pío IX, donde pedía perdón. El Papa no aceptó la disculpa del arzobispo de Florencia y seguirá escandalizado por la acción del prelado florentino.

No todos los casos son aislados: el ex-jesuita Carlo Passaglia, que deja la Compañía de Jesús en 1859, es un caso significativo de que hay partidarios del nuevo Estado italiano también entre el clero. Ante todo, es importante explicar que este ex-jesuita era uno de los intelectuales más importantes de la Santa Sede: fue el principal teólogo del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854. Una vez que deja los jesuitas se muda a Turín, donde hasta su muerte, en 1887, dará clase de filosofía moral en la universidad. En 1862 escribe un folleto donde reconoce el primado del Papa, pero le pide a éste no oponerse a Roma capital del reino de Italia. El documento pide a Pío IX la renuncia al poder temporal y lo firman 8,943 sacerdotes, es decir un sector minoritario pero consistente (más o menos el diez por ciento del clero italiano).

La curia romana se muestra intransigente hacia los suscriptores de la petición de Passaglia y no deja ningún espacio de acción, amenazando de excomuniación a los casi nueve mil sacerdotes. Sólo una retractación manifiesta levantaría la excomuniación, y el resultado de esta medida radical fue según lo esperado en Roma. En efecto, en el transcurso de unos cuantos años se logrará eliminar la casi totalidad de esta consistente corriente antitemporalista. Estas políticas son efectivas y es un hecho que, dentro de la Iglesia, en pocos años las ideas críticas hacia la existencia del Estado casi desaparecen. La mayoría de los párrocos y obispos simpatizantes de las ideas de Passaglia se asusta, teme la excomuniación y, por consiguiente, comienza a presentar declaraciones escritas y públicas con juramentos de fidelidad y obediencia al Papa y al Estado que el pontífice representa. Sólo algunos irreducibles como Passaglia serán excomulgados, aislados y separados definitivamente de la Iglesia católica.

Es probable que el Papa, a lo largo de estos años, haya hecho una política de lucha contra los antitemporalistas sobre todo por razones religiosas: lo que prevalece en casi todos sus escritos es la preocupación de defender las almas de sus feligreses. Otra razón, como la defensa del legitimismo, es secundaria, y se visualiza en una visión más amplia de condena hacia las injusticias. Es un hecho que presidentes del Consejo de Ministros en Italia como Camillo Benso de Cavour y Urbano Rattazzi utilizan principios netamente anticlericales y en muchos casos nunca aplican ideas de tolerancia, sino que se enfocan mucho en limitar y condenar sistemáticamente la Iglesia católica.

La creación de un estado laico no conlleva solamente retomar el principio de libertad para todos los individuos o asociaciones, sino limitar la influencia de la Iglesia en la sociedad, y todo esto resulta en una lucha sin límites contra las órdenes religiosas, en particular las de los contemplativos. Esta lucha al fin

fracasa, sobre todo por la fuerte resistencia de los religiosos, que logran resistir dejándose perseguir y encarcelar. Todo esto llega a ser una razón de constante preocupación para Pío IX, dado que el intento no es sólo remplazar los gobiernos de antiguo régimen, sino que surgen ideas que se basan en una concepción laica de la vida y una moral separada de la religión. Todo esto empuja a Pío IX hacia un rechazo de las ideas liberales provenientes del Reino de Cerdeña y, sucesivamente, del nuevo Estado italiano que surge en 1861.

Algunos acontecimientos seguramente influyen en todo esto: en particular, el fracaso del experimento constitucional de 1848. Ésta es la clave para poder contextualizar muchas declaraciones aparentemente obsoletas de Pío IX. Podemos pensar a una falta de capacidad de análisis histórico-política del pontífice, que no logra comprender los signos de los tiempos, pero la realidad es que algo se debe a este fracaso, que ha influido profundamente en la vida personal del Papa y que se refleja en la forma de actuar de la curia romana desde 1849 en adelante. Antonio Rosmini, quien inicialmente era muy cercano al pontífice llegando casi a ser nombrado cardenal, era seguramente la referencia principal del catolicismo liberal en los Estados italianos, pero es aislado desde 1849 en adelante, y sus obras entran en el índice. Passaglia es excomulgado, algunos obispos demasiados liberales son marginados y casi todos obligados, por obediencia, a retractar sus simpatías hacia el *Risorgimento*.

En este contexto, bastante complejo y de ardua solución, es muy difícil teorizar cuáles podrían ser, para Pío IX, los caminos alternativos. Es probable que muchos de los hombres brillantes, antes cercanos al Papa y que después se alejan, no tengan el equilibrio y la disciplina suficiente para seguir al Sumo Pontífice. Otros que siguen las huellas de Pío IX no poseen la capacidad y la inteligencia de aconsejarle una posible apertura. El Papa erróneamente reduce el *Risorgimento* a una revolución del mal contra el bien, donde el mal logra ganar en forma efímera, antes del juicio final. Confía ciegamente en la Providencia y empieza a ser apocalíptico, respaldando una solución ajena a los acontecimientos terrenales.

Escribe a la gran duquesa de Toscana María en 1860 que es indispensable desarrollar una política que se reduce al despotismo ilustrado que había sido de moda hacía un siglo: “éstos son los medios principales y por todo lo demás hay que confiar en Dios”.¹⁴ Siempre en esta lógica escribe en 1864 al cardenal Cosimo Corsi, exiliado en Turín: “cuándo llegue el momento que el animal maligno sea desintegrado es algo absolutamente desconocido a nosotros, sólo nos toca acelerar este momento con oraciones y confiando en la Divina Providencia”.¹⁵ Un misticismo descolgado de la realidad y algo engañoso prevalece entonces sobre un realismo que podría haber sido más saludable y eficaz.

¹⁴ *Ibidem*, p. 150.

¹⁵ *Idem*.

La única consolación del Papa, en esto momentos, son los soberanos despojados que están, en muchos casos, arrepentidos por las políticas demasiado jurisdiccionalistas que han implementado durante muchas décadas.

El ex gran duque de Toscana escribe a Pío IX en 1862: “Creía bueno lo que había hecho en Toscana el gran duque Pietro Leopoldo, y seguí sus huellas, y esto no era tan bueno. En mi corazón soy cristiano, pero no perseveraré en este camino. Me faltó la fuerza. Quiera Usted, Beatísimo Padre, absolverme de este hecho”.¹⁶

Después del nacimiento de Italia, en 1861, el territorio sigue creciendo y consolidándose hasta llegar a 1870 con la consiguiente e irreversible anexión de Roma, que pronto se transformará en la nueva y simbólica capital del recién nacido reino italiano.

En este contexto es preciso extender la reflexión sobre el fin del poder temporal y sus consecuencias para la Iglesia y para Italia, y asimismo conocer más en detalle la actuación del Papado en esas circunstancias. El verano de 1870 se avecina también la ocupación italiana de Roma, con el episodio denominado la brecha de Porta Pia.

Pío IX tiene muchas dudas sobre cómo reaccionar: puede promover una resistencia simbólica y dejar entrar el ejército italiano o, a cambio, puede oponerse con firmeza en forma incondicional, mientras que la última opción es una rendición, sin ofrecer ninguna reacción. Roma había cedido sin ninguna resistencia a la ocupación napoleónica de 1809, la sola defensa fue espiritual: Pío VII había excomulgado a los ocupantes.

Lo único cierto es que, en los meses antes de la ocupación, Pío IX decide no abandonar Roma. Sus reacciones, sin embargo, fueron determinadas al calor de los acontecimientos, y la idea que prevalece entonces es la de una resistencia simbólica y nada más. Las ideas fanáticas y excesivas de un martirio colectivo para resistir a los italianos desaparecen, y en septiembre prevalece ya el pragmatismo. A mediados de septiembre la decisión es tomada: una resistencia simbólica. Es el mismo Pío IX que escribe una carta autógrafa al comandante del ejército pontificio: “Sobre la defensa estoy obligado a ordenar que ésta tiene únicamente que consistir en una reprimenda indispensable para evidenciar la violencia, y nada más: por ende, abrir los arreglos para la rendición, una vez que tengamos una brecha”.¹⁷

Probablemente, como explica Giacomo Martina, el 19 de septiembre de 1870 todos están enterados que el día siguiente los italianos van a ocupar la ciudad. Los generales pontificios están inconformes con las instrucciones recibidas, no quieren perder el honor con una rendición inmediata y logran vencer al Papa que prolongue la resistencia.

¹⁶ *Ibidem*, p. 151.

¹⁷ G. Martina, *Pío IX (1867-1878)*, tomo III p. 241.

El Papa la mañana del día siguiente celebra una misa de madrugada y después empieza un largo discurso con todo el cuerpo diplomático, recordando los turbulentos episodios de 1848, la República romana y su huida de Roma. Mientras mueren 50 soldados en un inútil intento de defensa, la reminiscencia es interrumpida por una dramática realidad y el conde Guido di Carpegna, oficial del estado mayor, comunica que la brecha está abierta. El Papa se retira con el Secretario de Estado y deciden rendirse.

El mismo día, siguiendo el protocolo, Pío IX envía a todos los embajadores presentes en Roma una carta de protesta contra el Reino italiano. La jornada siguiente el ejército pontificio, formado de voluntarios de todas las nacionalidades, se desarma.

A diferencia de lo que había pasado en 1848, el Papa decide quedarse en Roma, pues para el pontífice es muy importante en este contexto cerrar filas y defenderse a ultranza. El 2 de octubre de 1870, por medio de un plebiscito, se anexa Roma al reino italiano. Un día antes los soldados italianos han ocupado el Quirinale (la enorme y lujosa residencia Papal) y el gobierno italiano, que en aquel momento residía en Florencia, especifica que este edificio será destinado a ser el domicilio del Rey de Italia.

En esos momentos el trabajo del Secretario de Estado es muy complejo y difícil: inútiles son los intentos para evitar la confiscación del Quirinale, aunque Antonelli insista aclarando que es propiedad personal del pontífice. Se logra recuperar los más de 5 millones de liras que Italia ha confiscado al Óbolo de San Pedro, que es otra propiedad personal del pontífice.

Roma lentamente empieza a cambiar y transformarse, con la llegada de burócratas desde el norte de Italia. La realidad es que el Papa, que se siente perseguido, está bastante lejos de aplicar el principio de un cierre total al diálogo con el Estado italiano: tres veces escribe al rey Víctor Manuel II para intentar evitar la confisca de conventos.

Antes de la ocupación de Roma, la Iglesia había titubeado con respecto a autorizar o no a los católicos para votar y ser votados. La nación que nace en 1861 es, desde su principio, anticlerical, y entra en abierto conflicto con la Iglesia. Con el tiempo, y acercándose la brecha de Porta Pia, la Santa Sede proclama el *non expedit* (no conviene) desde 1868 en adelante. Los católicos tienen que abstenerse de la elección y no pueden ni votar ni ser elegidos. En noviembre 1870, un mes y medio después de la ocupación, la línea defensiva del Vaticano sigue siendo la del *non expedit*. Esto sigue hasta 1876: con la muerte del cardenal secretario de Estado Antonelli y la llegada al poder en Italia de la izquierda histórica con Agostino Depretis, el *non expedit* necesita ser cuestionado, para seguir una línea conforme a los cambios. Por esta razón se instala una comisión que, de forma realista, se da cuenta de que, si sigue el *non expedit*, muchos feligreses pueden no obedecer a las directivas pontificias,

y también de que el riesgo es la avanzada de los socialistas, que fácilmente pueden tener un enorme éxito electoral dado que falta una oposición implementada por el electorado católico. Este intento de cambio se vuelve estéril porque probablemente el mismo Papa quiere seguir con el *non expedit*, pero los tiempos son maduros para un cambio que el sucesor de Pío IX, León XIII, implementará en los siguientes años.

La ocupación de Roma representa una ruptura importante y sus consecuencias serán significativas: hay casos de sacerdotes inconformes con la política del *non expedit*, pero la mayoría sigue, en la teoría más que en la praxis, la línea dictada por el mismo Papa. Pío IX es el primer pontífice que desde la ocupación de Roma nunca dejará el Vaticano, ni para un paseo sencillo, declarándose preso. También en estas condiciones el Papa mantiene una relación regular con los feligreses, que recibe una o dos veces por semana: son sobre todo romanos, pero también extranjeros. El Papa se encuentra con devotos constantemente, hablando por mucho tiempo, en discursos que muchas veces no han sido preparados. En estas alocuciones entre 1870 y 1878, que se editaron en cuatro volúmenes,¹⁸ Pío IX habla del *Risorgimento* utilizando tres ejes que se pueden sintetizar así: 1) la afirmación que el enemigo verdadero es interno y son los católicos liberales; 2) una severa denuncia al proceso histórico llamado *Risorgimento*, del cual se individualan los sujetos, las causas y los objetivos; 3) un análisis puntual de sus consecuencias: la más grave de ellas es la ocupación de Roma.

Conclusiones

Desentrañar este proceso significa, ante todo, examinar dos sujetos históricos que se encuentran durante un breve lapso de tiempo. Italia, en efecto, empieza a existir sólo en 1861, y el Estado de la Iglesia (Estado pontificio) deja de existir oficialmente en 1870. La nueva entidad (Italia), nueve años después de su formación ocupa Roma, ciudad sagrada y centro simbólico de la península itálica, que en pocos meses se convierte en la capital de este nuevo y flamante Estado. Paralelamente observaremos las reacciones de la Iglesia, que por un lado, poco a poco, pierde su territorio hasta llegar a la pérdida de Roma y, por otro lado, sigue manteniéndose, antes y después de 1870, como un sujeto políticamente activo y con una fuerza aún relevante en ámbito mundial.

Pío IX, el Papa que perdió el Estado pontificio, es el emblema mismo de esta derrota. Pasó de cultivar ciertas simpatías hacia las nuevas tendencias (aunque nunca fue liberal) y hacia el nacionalismo italiano, a convertirse en un

¹⁸ Pasquale De Francisic, *Discorsi del Sommo Pontefice Pio IX pronunziati in Vaticano ai fedeli di Roma e dell'orbe dal principio della sua prigionia fino al presente.*

crítico intransigente y cabal del liberalismo y del nacionalismo laico. Sus actitudes y decisiones que nos parecen hoy, en cierta medida, incomprensibles o inútilmente tercas, tenían sus razones y es preciso esforzarse para entenderlas. El pontífice entrevió los peligros inherentes en el liberalismo por la pérdida de referentes religiosos en las instituciones secularizadas, la desaparición de principios de autoridad en temas morales y la fragmentación de la experiencia religiosa en el ámbito social. Vio también amenazada la independencia de la Iglesia, aunque pronto fue claro que ésta no estaba en peligro de sucumbir bajo la presión del Estado italiano. Los límites de la visión de Pío IX nos aparecen más claros conociendo la historia posterior, pero ésta no era conocida por el Papa. No podía prever que a la Iglesia se le respetaría y que se abrirían nuevos espacios pastorales, organizativos y educativos para dar impulso a la acción social eclesíastica y reforzar en muchos ámbitos la influencia del catolicismo en el mundo moderno.

Bibliografía

- CURCI, Carlo, “L’Italia conquistata”, *La Civiltà Cattolica*, serie IV, vol. 8, pp. 258-259.
- CURCI, Carlo, “Speranze della santa causa italiana”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 11, pp. 385-388.
- DE FRANCISCIS, Pasquale, *Discorsi del Sommo Pontefice Pio IX pronunziati in Vaticano ai fedeli di Roma e dell’orbe dal principio della sua prigionia fino al presente*, 4 vols. Roma, s.e., 1872-1878.
- LIBERATORE, Matteo, “Razionalismo politico della rivoluzione italiana”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 1, pp. 67-71.
- LIBERATORE, Matteo, “Concetto storico del secolo ultimo 1750-1850”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 6, pp. 518-521.
- LIBERATORE, Matteo, “Le società segrete”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 9, pp. 18-22.
- MARTINA, Giacomo, *Pio IX (1851-1866)*, tomo II. Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1985.
- MARTINA, Giacomo, *Pio IX (1867-1878)*, tomo III. Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1990.
- MATTEI, Roberto, “Pio IX”, en Massimo VIGLIONE ed., *La rivoluzione italiana. Storia critica del Risorgimento*. Roma, Il Minotauro, 2001, pp. 319-330.
- TAPARELLI D’AZEGLIO, Luigi, “Lo Stato e la patria”, *La Civiltà Cattolica*, serie I, vol. 7, pp. 37-45 y 149-164.
- TURCO, Giovanni, “La Civiltà cattolica e il Risorgimento”, en Massimo VIGLIONE ed., *La rivoluzione italiana. Storia critica del Risorgimento*. Roma, il Minotauro, 2001, pp. 218-230.

Riforme e Reforma. Secolarizzazione e chiesa cattolica in Italia e in Messico nel XIX secolo

Franco SAVARINO
Escuela Nacional de Antropología e Historia

Fra le tante cose in comune che avvicinano l'Italia e il Messico, è notevole l'esperienza del riformismo liberale e del conflitto fra Stato e Chiesa a metà del XIX secolo. In Italia è l'epoca del *Risorgimento*, in Messico l'epoca della cosiddetta *Reforma*. È un periodo che si estende fra il 1831 e il 1861 in Italia, e fra il 1833 e il 1861 in Messico. La coincidenza cronologica non è casuale: si tratta in entrambi i casi di un periodo conflittuale di intenso riformismo ispirato ai principi del liberalismo che mirava a trasformare lo stato, la vita intellettuale e l'organizzazione economica della società, superando un periodo anteriore con le ancora forti strutture corporative ed ecclesiastiche che erano state i pilastri della società dell'antico regime.

Sia in Italia che in Messico il riformismo si accompagna a forti contrasti fra i gruppi rinnovatori e quelli conservatori, essendo approssimativamente i primi di tendenze laiche e massoniche, ed i secondi di filiazione cattolica. Gli attori qui sono gli stessi: la borghesia, la massoneria, il clero, la burocrazia statale, l'esercito. In entrambi i casi si verificano dei conflitti: la cosiddetta *guerra de Reforma* messicana (1857-1861), e le prime due guerre chiamate "di indipendenza" italiane del 1848-49 e del 1859-60. Ancora, il sottofondo di questi conflitti e riforme è la costruzione di uno stato nazionale unificato, al di sopra delle divisioni regionali e le diversità etniche, locali e municipali. In tal modo il nazionalismo diviene il vettore dell'insieme delle azioni politiche intraprese in quest'epoca.

Fra gli attori antagonisti del processo riformista e nazionalista liberale, spicca in particolare la Chiesa cattolica. Entrambi i paesi sono, nel XIX secolo, integralmente cattolici, fatta eccezione per delle sparute, trascurabili minoranze (protestanti in Messico, ebrei e protestanti in Italia). La Chiesa, naturalmente, non è un monolite, ha le sue differenze e fratture, inoltre, se intesa come comunità dei credenti, contiene in sé correnti cattoliche liberali e nazionaliste, che si discostano dalla linea ufficiale dell'episcopato e del Vaticano. Liberalismo e nazionalismo cattolico hanno una vita propria in mezzo all'ostilità tanto dei liberali laici quanto dei cattolici intransigenti e del Vaticano. E tali tendenze si intrecciano e sono influenzate dall'operato di grandi protagonisti politici ed ecclesiastici come Cavour e Pio IX in Italia, e Juárez e Santa Anna in Messico.

Il Papa è qui senza dubbio l'attore principale e la sua influenza si fa sentire al di là della penisola, in tutto il mondo cattolico.

In questo breve saggio si farà riferimento a questi motivi cercando di tracciare il quadro del periodo in una chiave il più possibile comparativa, ma più come suggerimenti e chiavi di lettura per una riflessione, che come analisi approfondita.¹ Il lato italiano, meno conosciuto qui in Messico sarà quindi oggetto di maggiore attenzione rispetto al lato messicano, lasciato sullo sfondo come riferimento, per cui la presentazione non sarà a proposito equilibrata. Il ruolo della Chiesa, e di Pio IX in particolare, è qui posto al centro dell'attenzione, per comprendere la portata e le implicazioni del fenomeno delle riforme.

Riforme e Risorgimento in Italia

Riforme e Risorgimento vanno insieme, in rapporto con processi simili in altre parti d'Europa. Si denomina Risorgimento l'intero processo di formazione dello Stato nazionale italiano moderno, dagli anni venti-trenta dell'Ottocento al 1861 ma anche più in là, al 1871 o persino al 1918, volendo includere la presa di Roma e la prima Guerra Mondiale.² Il nome Risorgimento evoca appunto un "risorgere" della nazione italiana dopo secoli di decadenza e dominazione straniera. In realtà è il nascere di qualcosa di nuovo, una nazione moderna, che affonda radici in un lungo passato rimontando all'Impero romano e partendo dalla base di una realtà geografica e culturale.³ Ma, dal punto di vista soggettivo dei nazionalisti che portano avanti la bandiera risorgimentale, si tratta solo del riaffiorare, del prendere coscienza e del riemergere di un'antica identità nazionale. La realtà è che "già da secoli tutti gli abitanti della penisola si consideravano più o meno italiani [e] gli spiriti più illuminati avevano pure coscienza di una certa comunità d'interessi, anche se non si era ancora ottenuta una solidarietà concreta".⁴

Il processo risorgimentale ha una sua coerenza e logica in generale, ma appare lineare e unitario solo agli occhi dei nazionalisti. È, in realtà, un processo molto complesso e denso di contraddizioni, e la sua evoluzione appare in molti casi erratica e determinata da circostanze casuali. Tuttavia, non si può negare la forza della percezione dei protagonisti, che condividevano sentimenti ed idee. Il Risorgimento procede nell'orizzonte del superamento della Re-

¹ Questo saggio è parte di una ricerca più ampia sul ruolo della Chiesa nel Risorgimento italiano, realizzata da me insieme ad Andrea Mutolo, che sarà pubblicata prossimamente con il titolo *El fin del Estado Papal. La pérdida del poder temporal de la Iglesia católica en el siglo xx.*

² Derek Beales e Eugenio Federico Biagini, *Il Risorgimento e l'unificazione d'Italia.*

³ Denis Mack Smith, *Storia d'Italia*, pp. 3-33.

⁴ Giuseppe Maranini, *Historia del poder en Italia, 1848-1967*, p. 86.

staurazione. Ispirato alle idee liberali, specialmente al concetto di sovranità popolare, si scontra con il vecchio legittimismo dinastico delle *élites* nobiliari italiane. Le idee liberali fra il 1820 e il 1830 si diffusero fra la borghesia urbana e gli intellettuali, conquistando anche alcuni membri del clero e dell'aristocrazia. Parallelamente, era ancora in vigore il cosiddetto "dispotismo illuminato" di matrice illuministica, che ispirava le politiche di alcuni stati italiani. Non era propriamente liberalismo, ma puntava a realizzare alcuni postulati modernizzatori come un'amministrazione efficiente, lo sviluppo economico e una razionalizzazione della cultura. Insomma, il Risorgimento conteneva sia elementi aleatori e locali, sia elementi "necessari" e strutturali, corrispondenti a un *telos* piú generale iscritto nei fenomeni di modernizzazione, secolarizzazione e formazione di stati nazionali.

Nella prima metà del secolo, l'Italia era divisa in diversi stati: due regni, vari ducati e un papato monarchico, oltre ai possedimenti austriaci nel nord della penisola. Da qui la diversità di esperienze riformiste e risorgimentali. Queste procedono inizialmente in ciascuna entità politica per assumere gradualmente un carattere via via piú unitario, sino a culminare nell'unificazione del Paese. L'indipendenza italiana, diversamente da quella messicana, non avviene come un movimento unico contro un'unica dominazione straniera (Spagna e *peninsulares* in Messico), ma deriva dalla convergenza di diversi movimenti, diretti sia contro la dominante Austria che contro le *élites* governanti nei diversi stati.

Il riformismo "illuminato" e liberale accompagna il Risorgimento e ne costituisce una componente assiale. Si esprime nella concessione di Carte costituzionali, la razionalizzazione dell'amministrazione pubblica, l'amplificazione delle libertà civili e la diminuzione delle barriere doganali. In relazione alla Chiesa portò alla secolarizzazione delle istituzioni, con la separazione dello Stato dalla Chiesa, la libertà di culto, la normalizzazione legislativa e la creazione di un sistema civile di amministrazione sociale (ospedali, scuole, registro civile, ecc.). Il riformismo ebbe variazioni nei diversi stati, secondo la sua ispirazione illuministica oppure liberale: nel primo caso rispondendo a un'idea di "dispotismo illuminato" secondo una linea autoritaria e monarchica, e, nel secondo, mantenendosi piú aperto ad idee repubblicane, piú sensibile alle libertà civili e piú favorevole ad una partecipazione ampia di attori sociali. Inoltre, avanzò in modo discontinuo con progressi, fermate e ritorni, dipendendo dalla congiuntura, dalla disposizione di ciascun governante e dall'interferenza con i movimenti insurrezionali.

Il periodo principale delle riforme si estende fra il 1831 e il 1848, con un'accelerazione notevole nel cosiddetto "biennio riformista" del 1846-48, stimolato dall'esempio del nuovo Papa Pio IX e dai movimenti della "Primavera dei popoli". Spiccano in particolare il Granducato di Toscana e il Regno di Sardegna, dove la legislazione piú avanzata si accelera nel 1847-48 con l'unione politica e amministrativa del regno, e culmina nelle Leggi Siccardi del 1850 che stabiliscono la secolarizzazione completa dello Stato piemontese. Sono simili in generale

alle *Leyes de reforma* (1855-1863) messicane. Il re di Sardegna, Carlo Alberto di Savoia, promulgò di sua propria iniziativa una Costituzione, che prende il nome di Statuto albertino, che passerà ad essere la Costituzione italiana nel 1861 e rimarrà in vigore sino al 1943 e poi al 1947, quando prima Mussolini e in seguito la costituente postbellica daranno vita a nuove carte costituzionali (la costituzione della Repubblica Sociale Italiana e la costituzione della Repubblica Italiana, ancor oggi in vigore). Con questo atto, Carlo Alberto convertiva il suo regno in una monarchia costituzionale, essendo per questo considerato allora come un monarca liberale, applaudito e celebrato dai liberali in diversi paesi, Messico compreso. Negli altri stati italiani le riforme avanzarono più lentamente, soprattutto nel Regno delle Due Sicilie, nello Stato Pontificio e nel Lombardo-Veneto, sotto la dominazione austriaca. È notevole tuttavia il dispotismo illuminato della monarchia Asburgo nei territori italiani che dominava, con la sua burocrazia efficiente, la relativa tolleranza ideologica ed un moderno sistema educativo.

Al riformismo va riferito anche il nuovo spirito scientifico che si diffuse fra gli intellettuali e i politici. Il governo del Granducato di Toscana permise nel 1839 la nascita della Società Italiana per il Progresso delle Scienze a Pisa, dove verrà organizzato il primo Congresso degli scienziati italiani (1839), a cui parteciparono studiosi dai vari stati della penisola. Era la prima riunione pubblica di uomini di scienza riuniti sotto il comune attributo di "italiani". I congressi proseguirono poi a cadenza annuale nelle capitali di vari stati: Torino, Firenze, Padova, Lucca, Milano, Napoli (che fu il più numeroso, con circa 1600 partecipanti), Genova ed infine, nel 1847, Venezia; i moti insurrezionali dell'anno successivo ed i conseguenti irrigidimenti dei regimi impedirono ulteriori riunioni fino al congresso di Firenze del 1861. Oltre al loro contenuto scientifico, questi congressi permisero scambi di idee e confronti nella nuova classe intellettuale italiana che si andava formando, ed erano anche considerati come un'opportunità per discutere le vicende italiane come la liberalizzazione commerciale, la necessità di una lega doganale, la costruzione di ferrovie, occultando sotto questi progetti di modernità economica e strutturale la fondamentale esigenza di un'unificazione politica. In questo clima di discussioni e dibattiti, nel 1847 il Papa Pio IX prese la decisione di proporre al Granducato di Toscana e al Regno di Sardegna l'unione in una Lega doganale per agevolare la circolazione delle merci; l'iniziativa si arenò dopo la firma di un accordo di intenti il 3 novembre 1847, nel tentativo di coinvolgere il ducato di Modena, sotto l'influenza delle agitazioni politiche del 1848.

La Chiesa e il Papato: un riformismo pontificio?

La Chiesa cattolica nel suo insieme si opponeva al riformismo liberale per le implicazioni laiciste, con i pericoli di concessioni eccessive all'empietà e ai culti non-cattolici e la risultante frammentazione dell'unità morale e spirituale

del popolo italiano.⁵ Gregorio XVI (1830-1846) fu un pontefice estremamente conservatore, intransigente, che respinse ogni concessione alle idee liberali e non mostrò neppure accenti di dispotismo illuminato. Fu un governante di antico regime in piena regola, simbolo stesso di quel mondo immobile e conservatore che le *élites* liberali volevano superare. Così l'elezione del suo successore Pio IX (1846-1878) marca inizialmente una notevole apertura, in contrasto con il periodo precedente.

Giovanni Maria Mastai Ferretti ascese al soglio di Pietro nel 1846, eletto in un Conclave dalla fazione piú inclinata ai cambiamenti, ottenendo 36 su 46 voti cardinalizi. Conoscendo le sue tendenze avanzate, l'imperatore d'Austria aveva tentato di imporre un veto, ma senza risultato. Al diffondersi della notizia dell'elezione di Mastai, gli ambienti conservatori entrarono in allarme e ci fu persino chi pregò per la conversione del "papa giacobino". Non mancano analogie con quanto accadeva nel 2013 con l'elezione del Papa Francesco.

Secondo lo storico Giacomo Martina, Pio IX fu un pastore impegnato nel difficile compito di governare la Chiesa e guidare il popolo cattolico in tempi di grandi cambiamenti:

Esperto in amministrazione, ma estraneo per carattere alla politica; sollecito, soprattutto, al bene dei fedeli ed alla libertà della Chiesa, Pio IX si sentiva ed era anzitutto un pastore. Un sincero fervore, un profondo spirito di orazione si univa in lui a la fermezza senza compromessi nella difesa di quanto fosse un diritto della Chiesa. La sua bontà naturale, la cordialità e la brillantezza della sua conversazione gli conquistavano facilmente la simpatia universale, tanto piú quanto che erano conosciute le sue tendenze moderate, tendenze che alcuni, appoggiandosi forse nelle idee che professava la sua famiglia, prendevano per simpatia verso il liberalismo.⁶

In effetti Pio IX fu ambiguo verso il riformismo liberale. All'inizio e durante il biennio 1846-48, sembrava inclinarsi verso il liberalismo e subito dopo la sua elezione fu visto effettivamente come un liberale, specialmente negli ambienti conservatori e filo-austriaci. I circoli liberali e nazionalisti furono piú cauti e rimasero in aspettativa, anche se vi furono alcuni che simpatizzarono subito per lo stile del nuovo Papa. Pio IX nominò come Segretario di Stato il cardinale Pasquale Gizzi e come suo consigliere monsignor Giovanni Corboli Bussi, entrambi con la reputazione di liberali, e il secondo affiliato al programma nazionalista cattolico-liberale di Vincenzo Gioberti. Poco dopo la sua elezione, il 17 luglio 1846, Pio IX promulgò un decreto di amnistia per i prigionieri politici. Tali azioni, nell'atmosfera agitata e imbevuta di nazionalismo

⁵ Giovanni Sale, *L'unità d'Italia e la Santa Sede*.

⁶ Giacomo Martina, *La Iglesia de Lutero a nuestros días. III. Época del liberalismo*, p. 177.

e romanticismo che precedette le rivoluzioni del 1848, suscitarono un vasto entusiasmo popolare, che non venne meno dopo la pubblicazione in novembre dell'enciclica *Qui Pluribus* (9 novembre 1846), dove si ribadiva la condanna del liberalismo.

Il primo passo del nuovo Papa dove si può rilevare un'ispirazione apparentemente liberale fu il decreto di amnistia. Sembrò dettato da uno spirito di clemenza, apertura e tolleranza verso la dissidenza politica, ma in realtà, visto da vicino, appare dettato da una preoccupazione paternalista di propiziare la pace e la concordia sociale. Infatti il decreto risultò limitato, con diverse categorie escluse, oltre a subordinare la liberazione dei prigionieri alla firma di una dichiarazione a favore del governo pontificio. Tuttavia, nel contesto di quell'anno, l'amnistia ebbe una risonanza enorme e, secondo lo storico Giacomo Martina, favorì l'apparizione del movimento rivoluzionario europeo del 1848.⁷

È indubbio comunque l'impatto di questo iniziale riformismo papale fra i cattolici liberali e i nazionalisti, che, dopo il pontificato ultraconservatore di Gregorio XVI, si vedevano ora appoggiati nel loro sogno di creare una nazione unificata, progressista e cattolica, in concordia anziché in conflitto col papato. Uno di questi fu l'intellettuale piemontese Massimo d'Azeglio, che scrisse di Pio IX: "Un uomo come questo in due mesi ha fatto più per l'Italia di quello che han fatto in vent'anni tutti gli italiani insieme".⁸ I nazionalisti laici e i radicali invece approfittarono dell'apparente appoggio pontificio per attizzare la ribellione nazionale. Giuseppe Mazzini dal suo esilio a Parigi suggerì ai suoi sostenitori di approfittare del sentimento popolare anti-austriaco per entrare in azione.⁹ In tal modo, alcune manifestazioni in onore di Pio IX si convertirono in violenti moti popolari contro l'Austria, e pure con atti ostili contro le autorità dello Stato pontificio.¹⁰ Pio IX inizialmente non dette importanza a queste risposte ambigue o sembrò non rendersi conto delle potenziali conseguenze politiche, dal momento che, secondo lo storico Giovanni Sale, "in lui il primato del 'religioso' sul 'politico' fu costante, e mai fu smentito durante tutto il suo lungo e turbolento pontificato".¹¹

Chi conosceva Pio IX prima della sua ascesa al soglio papale sapeva bene che non era liberale. L'unica cosa che si poteva dedurre dalla sua biografia era che la sua famiglia, appartenente alla piccola nobiltà di provincia,¹² non era ri-

⁷ G. Martina, *Pio IX (1846-1850)*, tomo I, p. 101.

⁸ Pietro Pirri, "Massimo d'Azeglio e Pio IX al tempo del quaresimale della moderazione", *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 3, 1949, p. 193.

⁹ G. Martina, *Pio IX (1846-1850)*, tomo I, p. 101.

¹⁰ G. Sale, *op. cit.*, p. 31.

¹¹ *Ibidem*, p. 33.

¹² Suo padre era conte nella piccola località di Senigallia, sulle rive del del Mar Adriatico.

gidamente conservatrice e si mostrava critica della linea autoritaria, repressiva e pro-austriaca di Gregorio XVI. Non era questo un ambiente liberale, era soltanto contrario all'estremismo conservatore. È in questo senso che il giovane Mastai Ferretti, già ordinato sacerdote (1819), quindi asceso a vescovo di Spoleto (1827) aveva decretato un'amnistia per tutti coloro che erano stati coinvolti nei moti rivoluzionari del 1831. Tale magnanimità non implicava nessuna simpatia per le idee liberali, come alcuni credertero allora. Più tardi, quando era già vescovo di Imola, il futuro Papa scrisse ad un amico una lettera significativa dove espresse chiaramente la sua distanza dal liberalismo: "Odio e ripudio sino al midollo i pensieri e le azioni dei liberali; ma il fanatismo dei papalini non mi è sicuramente simpatico".¹³

Anche se non era liberale, nei suoi primi due anni di pontificato, Pio IX fu aperto alle nuove tendenze in un senso abbastanza vicino al dispotismo illuminato austriaco. A questo lo portava il suo spirito religioso e la sua vasta cultura, riconosciuta anche dai suoi avversari. Nei suoi primi due anni di governo, istituì La Consulta, una camera deliberante a rappresentanza popolare (eletta a suffragio censitario, non universale), che creava le condizioni per una maggiore partecipazione politica dei cittadini. Un'altra iniziativa carica di conseguenze fu la soppressione del ghetto ebraico di Roma, che apriva la strada all'emancipazione degli ebrei nello Stato pontificio. Tali riforme lo portarono ad affrontare la Curia romana, bastione conservatore, al punto che dovette cambiare sette segretari di Stato in due anni.

Prendendo atto delle condizioni arretrate dello Stato pontificio, cercò di stimolare il progresso economico, iniziò riforme amministrative e concesse una limitata libertà di stampa, riunione ed organizzazione. Ma non concesse nulla al laicismo, e mantenne il primato assoluto del clero nel governo dello Stato. Nel 1848 l'impulso riformatore era arrivato al limite, ed era evidente che non ci sarebbero state più riforme significative. La concessione di una Costituzione nel corso di quest'anno fu forzata dalle circostanze delle rivoluzioni europee, e fu ritirata da Pio IX dopo lo spegnersi del furore rivoluzionario.

Se il Papa non era liberale, era nazionalista? Cioè, appoggiava la causa dell'unificazione italiana in chiave cattolica? È una domanda che è ancora al centro della discussione fra storici italiani. Alcuni continuano a pensare che ci fu una svolta fra un primo periodo pro-italiano e un secondo periodo anti-italiano. Altri sostengono che non aveva idee chiare sul tema. I dati disponibili puntano a confermare una iniziale simpatia moderata verso la causa italiana, nel senso di "liberazione" nazionale dal dominio straniero. Ma questa simpatia

¹³ Alberto Serafini, *Pio IX (1792-1846)*, vol. I, p. 1238. Giovanni Maria Mastai Ferretti fu vescovo di Spoleto nel 1827, vescovo di Imola nel 1832 e cardinale nel 1840. È interessante segnalare che ebbe un contatto precoce con il liberalismo latinoamericano, quando fu inviato come membro della delegazione apostolica nella giovane repubblica del Cile, dove rimase dal 1823 al 1825.

era temperata dalla prudenza per l'egemonia che avevano acquisito i radicali negli ambienti nazionalisti e per le possibili conseguenze sgradevoli che sarebbero derivate dal trionfo della causa italiana identificata in uno stato laico unificato, sia come unione federale di stati che come estensione o predominio del piú forte fra questi, ovvero il Regno di Sardegna. Pio IX voleva mantenere in vita lo Stato della Chiesa e lo difese sempre con tenace determinazione. Inoltre la sua posizione anti-austriaca non poteva divenire estrema, perché l'Austria era uno stato molto cattolico, anzi un bastione del cattolicesimo tradizionale.

Riassumendo, gli atteggiamenti iniziali di Pio IX puntavano a una soluzione molto vicina alle tesi e ai progetti dei nazionalisti cattolici, che aspiravano alla creazione di una confederazione di stati italiani in cui ciascuno conservasse la sua sovranità e la sua struttura istituzionale particolare. Era la proposta, grosso modo, del filosofo cattolico Antonio Rosmini. Pio IX voleva creare in questo senso un'unione doganale e una lega difensiva fra stati italiani, progetti questi che non riuscirono a concretarsi, soprattutto per l'opposizione piemontese.

Il momento culminante degli apparenti atteggiamenti nazionalisti del Papa si era raggiunto all'inizio del 1848. Il 10 febbraio di quell'anno Pio IX invocò pubblicamente la benedizione di Dio sull'Italia, con le parole: "Benedici l'Italia o gran Dio e conservale sempre questo dono piú prezioso fra tutti, la fede".¹⁴ Con questa allocuzione il fervore nazionalista raggiunse l'apogeo in tutta Italia, tuttavia le parole del Papa erano state lette fuori contesto secondo i desideri e la convenienza dei nazionalisti. In tal modo il mito del papa liberale si estendeva insieme al mito del papa nazionale.¹⁵ Pio IX fomentò ancor piú queste interpretazioni quando inviò una lettera all'imperatore d'Austria il 3 maggio, chiedendo per la "nazione italiana" il rispetto delle "frontiere naturali" e gli stessi diritti di cui godeva la "nazione tedesca".¹⁶

Ma gli avvenimenti del 1848 porteranno ad un rapido mutamento di prospettive, e concluderanno la breve esperienza riformista dello Stato Pontificio.

I moti nazionalisti e l'egemonia piemontese

Contemporaneamente, nella stessa epoca delle riforme, sorgevano movimenti ed insurrezioni di stampo liberale e nazionalista, che facevano da stimoli o da freni all'azione riformista, secondo il contesto e le circostanze. Vi furono tre ondate di moti, quasi in sincronia con quelli che avvenivano nel resto dell'Europa: 1820-21, 1830-31 e 1848-49. Questi moti erano provocati e guidati dalle borghesie urbane del nord ed erano nettamente minoritari, ovvero non possono

¹⁴ G. Sale, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵ G. Martina, *Pio IX (1846-1850)*, tomo I, p. 204.

¹⁶ *Ibidem*, p. 199.

essere definiti, propriamente, come insurrezioni popolari. Non è il caso qui di entrare in dettagli.

Basti pensare che, in una prima fase, furono organizzati da una rete peculiare di logge massoniche chiamata Carboneria, che seguiva una strategia terrorista e cospirativa, mirando specialmente a suscitare pronunciamenti militari. La Carboneria fu predominante nelle prime due fasi dei movimenti ma finì col fallire, sia per la repressione delle sue iniziative, sia perché il riformismo dall'alto, via via che avanzava, faceva diminuire l'attrazione dell'azione violenta ed insurrezionale. Il fallimento della Carboneria aprì la strada per azioni più complesse, seguendo in particolare le indicazioni di Giuseppe Mazzini, leader intellettuale del Risorgimento durante gli anni quaranta del secolo. Mazzini cercò di coinvolgere settori più estesi della popolazione, definì più precisamente l'ideologia dei movimenti ed agì come coordinatore generale di questi. Il suo ascendente si estendeva su tutta l'Italia ed anche sull'Europa, dove era visto come uno dei principali ideologi del nazionalismo liberale nella prima metà dell'Ottocento. Accanto a Mazzini, che era laico, si espressero anche intellettuali cattolici con progetti e strategie alternative, come Vincenzo Gioberti ed Antonio Rosmini. Sia i mazziniani che i cattolici tuttavia non riuscirono a far prevalere il loro punto di vista nell'ambito del Risorgimento, e risultarono praticamente sconfitti con gli avvenimenti del 1848-49. Come è noto, l'iniziativa fu presa allora dai liberali moderati in accordo con la monarchia di Savoia, l'unico potere politico reale in grado di portare avanti l'unificazione nazionale. A partire dal 1852 il leader di questa tendenza egemonica fu Cavour. Nominato primo ministro in quell'anno, portò avanti una politica riformista coerente, in forte contrasto con gli interessi corporativi e con la Chiesa, ed ispirandosi a modelli anglosassoni.

L'obiettivo principale era la restaurazione finanziaria del regno. Per raggiungere il pareggio del bilancio il conte prese varie iniziative: anzitutto fu costretto a ricorrere ai banchieri Rothschild; poi, richiamandosi al sistema francese, sostituì alla dichiarazione dei redditi l'accertamento giudiziario, fece massicci interventi nel settore delle concessioni demaniali e dei servizi pubblici e riprese la politica dello sviluppo degli istituti di credito. D'altro canto il governo effettuò pure forti investimenti nel settore delle ferrovie, proprio quando, grazie alla riforma doganale, le esportazioni stavano avendo un aumento considerevole. Ci furono tuttavia notevoli resistenze ad introdurre nuove imposte fondiari e, in generale, nuove tasse dirette contro il ceto che formava la maggioranza nel parlamento.

La figura di Cavour ricorda in molti sensi quella di Benito Juárez in Messico. Liberali entrambi, ammiratori di modelli anglosassoni, riformisti ma non radicali, cattolici laici, massoni ed anticlericali, divennero entrambi i leader di un movimento generale di costruzione nazionale sotto l'egida del liberalismo.

In entrambi i casi, si convertirono in eroi nazionali, figure iconiche associate alla fondazione dello stato moderno.

Conclusioni

Il riformismo piemontese in Italia assunse l'egemonia via via che gli eserciti e la diplomazia del Regno di Sardegna estendevano l'unificazione nazionale, portando a compimento il sogno del Risorgimento. Fu un riformismo dall'alto, imposto da minoranze, che si scontrò spesso con tenaci resistenze, specialmente da parte della Chiesa. Con la realizzazione finale dell'unificazione nel 1861, si estese *ipso facto* a tutto il neonato Regno d'Italia, senza tener conto delle evoluzioni e delle peculiarità locali. Il centralismo piemontese si impose anche su quello che restava dello Stato pontificio, quando fu invaso nel 1870, obbligando Pio IX a rinchiudersi volontariamente in Vaticano.

Visto in prospettiva, il periodo delle riforme italiane ha molto in comune con quello della *Reforma* messicana. Si estese su un arco temporale quasi identico. Fu spinto dalle medesime motivazioni: superare l'antico regime, dar vita ad una società secondo le idee liberali, dare impulso allo sviluppo economico, ridurre l'ambito ed il potere della Chiesa cattolica. Si sostenne sulle stesse minoranze borghesi ed urbane interessate o aspiranti al cambiamento, al di sopra di maggioranze popolari lontane, passive o indifferenti. La massoneria giocò qui un ruolo fondamentale, organizzativo ed ideologico. A questo riformismo di stampo liberale si opposero le stesse forze conservatrici, in particolare la Chiesa. Ed in tutti e due i casi non si poté affermare una corrente riformista cattolica liberale, sia per una debolezza intrinseca sia per la mancanza di appoggio della Chiesa, guidata da Papi ultraconservatori (Gregorio XVI) o divenuti anti-liberali (Pio IX).

In entrambi i casi il riformismo fu interrotto da un conflitto internazionale: la prima e la seconda guerra di indipendenza italiana (1848-49 e 1859-60), la guerra messicana contro gli Stati Uniti (1847-48) e la guerra d'intervento francese in Messico (1862-1867). In Messico tuttavia, a differenza dell'Italia, si ebbe una vera e propria guerra civile fra i conservatori e i liberali, la cosiddetta *Guerra de Reforma* (1857-1861).

In entrambi i paesi sorsero due figure politiche centrali che guidarono i processi riformisti e nazionalisti nei momenti cruciali: Benito Juárez in Messico e Cavour in Italia.

In tutti e due i casi, infine, il riformismo fu coronato dal successo nell'obiettivo di superare le strutture dell'antico regime e di creare le condizioni per la costruzione di uno stato nazionale moderno, secondo le norme ed i modelli del liberalismo del XIX secolo. È un periodo storico che in Italia ed in Messico

forma parte integrale della storia nazionale come momento fondatore e mitico, ancor oggi evocato nell'ambito della cultura politica per ispirare e guidare l'azione di governo.

Bibliografia

- BEALES, Derek e Eugenio Federico BIAGINI, *Il Risorgimento e l'unificazione d'Italia*. Bologna, Il Mulino, 2005.
- MACK SMITH, Denis, *Storia d'Italia*. Roma-Bari, Laterza, 2000 (1997).
- MARANINI, Giuseppe, *Historia del poder en Italia, 1848-1967*. México, UNAM, 1985 (1967).
- MARTINA, Giacomo, *La Iglesia de Lutero a nuestros días. Vol. III. Época del liberalismo*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974 (1970).
- MARTINA, Giacomo, *Pio IX (1846-1850)*, tomo I, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1974.
- PIRRI, Pietro, "Massimo D'Azeglio e Pio IX al tempo del quaresimale della moderazione", *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, n. 3, 1949, pp. 191-234.
- SALE, Giovanni, *L'unità d'Italia e la Santa Sede*. Milano, Jaca Book, 2010.
- SERAFINI, Alberto, *Pio IX (1792-1846)*, vol. I. Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1958.

La costruzione di un'identità nazionale attraverso i monumenti l'esempio dell'Ara Pacis Augustae

Giuditta CAVALLETTI

Universidad Nacional Autónoma de México

In queste pagine si prenderà in esame l'Ara Pacis Augustae, ricordando il motivo della sua costruzione e le sue caratteristiche figurative più importanti, e si ripercorreranno le tappe più significative della sua storia fino all'intervento di recupero fatto da Benito Mussolini. Sarà allora possibile dimostrare come il monumento rappresenti, per i due personaggi, uno strumento fondamentale nella costruzione di un'identità nazionale, che aveva bisogno di segni e simboli alla vista di tutti per trovare la propria giustificazione e poter durare nel tempo.

La storia del monumento

Quando tornai a Roma dalla Spagna e dalla Gallia, durante il consolato di Tiberio Nerone e Publio Quintilio, il senato decretò che -avendo felicemente operato in quelle province- si dovesse consacrare nel Campo Marzio, per il mio ritorno, l'altare della Pace Augusta, e stabilì che su di esso magistrati, sacerdoti e vergini vestali celebrassero, ogni anno, un sacrificio".¹

Con queste parole, nel suo testamento politico conosciuto come *Res gestae divi Augusti*, Ottaviano Augusto ricorda la creazione del monumento conosciuto come Ara Pacis Augustae per volontà del senato.

L'opera si doveva realizzare nel Campo Marzio, in quella via Flaminia attraverso la quale il figlio adottivo di Giulio Cesare era rientrato a Roma dalla Gallia. La sua *constitutio* avvenne probabilmente il 13 giugno dell'anno 13 a.C., giorno dell'ingresso di Ottaviano nell'*Urbs*, mentre la sua *consecratio* si svolse solamente alcuni anni dopo, esattamente il 30 gennaio del 9 a.C., giorno del compleanno di Livia, sua moglie.²

La scelta del luogo per celebrare l'operato di colui che diventerà il primo imperatore di Roma non è casuale: in quest'area, infatti, fu costruito il suo

¹ *Res gestae divi Augusti XII*: "Cum ex Hispania Galiaque, rebus in iis provinciis prospere gestis, Romam redi Ti. Nerone et P. Quintilio consulibus, aram Pacis Augustae senatus pro reditu meo consacranda censuit ad campum Martium, in qua magistratus et sacerdotes virginesque Vestales anniversarium sacrificium facere iussit". Tutte le traduzioni di testi latini sono mie.

² Francesco Guizzi, *Augusto. La politica della memoria*, p. 97.

Mausoleo fra il 29 ed il 28 a.C., dopo il ritorno da Azio, dove vinse in battaglia Antonio e Cleopatra.

L'altare, oggetto d'interesse di queste pagine, è un monumento di travertino alto una decina di metri, sormontato da una statua di bronzo di Augusto, che doveva diventare il luogo per la sua celebrazione e quella della sua dinastia. Nelle colonne all'ingresso del Mausoleo venne inciso in due lastre di bronzo il testo del suo testamento (le *Res gestae* appunto), la versione ufficiale delle imprese di Ottaviano per pacificare Roma dopo l'uccisione del padre adottivo, Cesare, e le cruenti lotte civili che ne seguirono.

Lo studio della propaganda augustea nei vari ambiti in cui si esprime, non solo in quello artistico, ma anche in quello epigrafico o letterario, mostra in maniera evidente l'esigenza di Augusto di giustificare costantemente il suo operato come risultato della volontà del senato e del popolo, le due massime entità del mondo romano, che alla morte del padre gli avevano dato il compito di vendicarlo e di ristabilire la pace e la concordia.

È bene soffermarci un momento sul significato della parola *pax*: non deve trarci in inganno la sua somiglianza con il corrispettivo molto simile presente nelle lingue moderne. Per il romano la *pax* non significava assenza di conflitti, quanto piuttosto il raggiungimento di un equilibrio interno, dopo la confusione generata dalle gravi lotte intestine che si erano create con l'uccisione di Cesare e l'assenza di uno o più soggetti in grado di portare avanti il governo. La *pax* instaurata da Augusto segna una nuova tappa nella storia romana: colui che diventerà il primo imperatore si mostra ai suoi concittadini come il restauratore degli antichi costumi della morale e della religiosità, profondamente corrotti negli ultimi anni. Augusto è stato l'unico in grado di prendere in mano le redini del potere e riorganizzare le forze, in un momento nel quale le popolazioni vicine a Roma cercavano di approfittare del momento di confusione e crisi per liberarsi definitivamente dall'assoggettamento di cui erano vittime. È questa capacità di ristabilire l'autorità romana fuori dai confini della città la stessa che si deve festeggiare in patria: la *pax romana* era dunque la *pax augusta* e, non a caso, l'altare in onore della pace si chiamò Ara Pacis Augustae; la nuova pace, conquistata con dura fatica, si basava sull'equilibrio che la potenza militare poteva assicurare.

Come vedremo affrontando le diverse raffigurazioni presenti, nell'Ara Pacis non c'è spazio per la guerra né per i nemici sconfitti: si tratta di una precisa scelta programmatica, voluta da Augusto, che aveva il compito di testimoniare la nascita di una nuova e felice età dell'oro per il popolo romano.

Ovidio, nei *Fasti*, ricorda che i sacerdoti, durante il sacrificio annuale presso l'altare, recitano una preghiera "affinché insieme con la pace possa du-

rare in eterno la casa che la garantisce. Preghiamo gli dei con voti pii perché siano clementi”³.

L'altare era commemorato il 30 marzo, in associazione con il culto a quelle divinità che erano simbolo della sopravvivenza della *res publica* e che rappresentavano gli elementi fondamentali della politica augustea: la *Concordia*, la *Salus romana* e la *Pax*.

Uno dei messaggi più importanti trasmessi dallo stesso imperatore è quello di aver ricevuto in eredità una città fatta di mattoni e di lasciarne ai posteri una di marmo: “globalmente, e nei singoli dettagli la città di marmo esprimeva, dunque, con forza un nuovo inizio e l'importanza della posizione e della missione di Roma nel mondo”⁴.

Descrizione dell'Ara Pacis Augustae

L'Ara Pacis Augustae, realizzata in marmo di Carrara, è costituita, così come lo indica il suo nome, da un altare delimitato da un recinto che rappresenta l'area consacrata alla divinità. L'altare vero e proprio è andato quasi interamente perduto; nella parte rimasta è decorato con scene di una processione, molto probabilmente a voler ricordare quella che accompagnò la sua consacrazione.

Il muro che circonda l'Ara vera e propria presenta, al suo interno, decorazioni di stampo tipicamente ellenistico, come le teste di bue alternate a ghirlande ricche di particolari, mentre all'esterno è visibile la realizzazione della volontà di Augusto che il monumento fosse un veicolo della sua propaganda.

Sui lati corti del muro troviamo due entrate: quella anteriore, rivolta verso il Campo Marzio, era destinata all'ingresso dei sacerdoti, mentre quella posteriore doveva servire, probabilmente, per il passaggio degli animali destinati al sacrificio; tuttavia lo spazio ridotto non permette di essere certi di questo suo utilizzo.

I due fianchi lunghi del recinto, così come i pannelli delle due entrate, suddivisi a loro volta in quattro spazi, furono utilizzati dagli artisti per la decorazione voluta dall'imperatore. Tutto il recinto è diviso, orizzontalmente, in due parti: quella superiore è destinata alla raffigurazione dei personaggi della storia e del mito, mentre quella inferiore è decorata con girali d'acanto e motivi a spirale, alternati a dei cigni, animale sacro a Venere, dea protettrice della *gens Iulia*, e ad Apollo, considerato da Augusto come il suo custode.

Nei due fianchi, oltre alla citata decorazione vegetale, troviamo due processioni: da una parte Augusto insieme alla famiglia imperiale e ai suoi più de-

³ Ovidio, *Fasti*, I, 722: “Tura, sacerdotes, Pacalibus addite flammis, / albaque perfusa victima fronte cadat; / utque domus, quae praestat eam, cum pace perennet / ad pia propensos vota rogate deos”. La traduzione è mia.

⁴ Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, p. 146.

voti seguaci, e dall'altra il corteo degli uomini di stato. Sono altresí raffigurati i quattro maggiori collegi di sacerdoti e quattro *flamines*, figure addette al culto di una divinità in particolare: lo storico Tito Livio (I, 20) parla di un flamine di Giove, a cui si sarebbe aggiunto un flamine di Marte e successivamente un altro di Quirino. Con il passare del tempo, si integrarono altri dodici flomini minori, addetti al culto di divinità antichissime.

Augusto e il suo collaboratore piú stretto, Agrippa, sono qui rappresentati con la toga sul capo per identificarli come sommi sacerdoti, Augusto è piú alto degli altri (anche se in realtà era piuttosto basso) per farlo risaltare, e sembra che gli assistenti che si trovano vicino a lui formino una specie di cerchio. Agrippa è accompagnato dalla moglie Giulia, seguono Tiberio e il fratello Druso, con la moglie Antonia e il piccolo Germanico, loro figlio. Il capo coperto dei sacerdoti presenti nella processione indica che la cerimonia è già cominciata, così come la donna che, sullo sfondo, invita al silenzio.

Questo tipo di rappresentazione dimostra che l'ispirazione dell'artista scaturisce da modelli di tipo classico: gli unici ritratti che sono stati realizzati con cura sono quelli dei personaggi piú importanti, mentre il resto dei partecipanti è rappresentato in maniera "ideale" e quindi anonima. Questa volontà di far emergere solo Augusto e la sua corte è una costante della propaganda imperiale, come dimostrano bene anche le *Res gestae*, nelle quali gli unici personaggi ricordati con il loro nome sono coloro che erano piú vicini all'imperatore: il motivo che spinge Augusto a questa scelta è non distogliere l'attenzione del pubblico dai personaggi importanti della storia che si vuole raccontare, lasciando cadere nell'oblio coloro che hanno cercato di opporsi alla nuova situazione politica.

Nel rilievo, il corteo dei sacerdoti è seguito, su entrambi i lati, dalla famiglia imperiale, raffigurata con il capo incoronato e con in mano ramoscelli d'alloro.

Nei pannelli dell'entrata anteriore è rappresentato, a destra, l'arrivo di Enea, intento a celebrare un sacrificio, nella regione del Lazio, mentre a sinistra assistiamo al Lupercale, la scoperta da parte del pastore dei due gemelli Romolo e Remo.

Nel pannello dedicato all'eroe troiano, il pio Enea ha trovato, come indicava la promessa fattagli,⁵ una scrofa e dei porcellini: in questo luogo dovrà costruire un tempio agli dei Penati e dare una nuova patria ai fuggiaschi. Nell'immagine vediamo che è già stato allestito un piccolo altare di pietra per compiere il sacrificio: un assistente tiene stretta la scrofa come offerta, mentre Enea, con il capo coperto per indicare il suo ruolo di sacerdote, è intento a versare la libagione sacrificale. La scena sembra quasi sospesa nel tempo, come se

⁵ Virgilio, *Aeneidos*, III, vv. 390-392: "triginta capitem fetus enixa iacebit, / alba solo recubans, albi circum ubera nati, / is locus urbis erit, requies ea certa laborum".

l'artista volesse dare al pubblico il tempo per riflettere sugli elementi presenti nel rilievo e le loro implicazioni simboliche. Come un re, Enea tiene in mano una lancia per simboleggiare la sovranità che lo contraddistingue e si pone, al tempo stesso, come un esempio di devozione: “dal tempio sullo sfondo, eretto in bei blocchi squadrate di marmo, i due Penati assistono benevoli al sacrificio. [...] Possiamo vedere una doppia allusione agli *aurea templa* della città e allo stesso Augusto, che proprio sull'Ara Pacis Augustae era raffigurato nelle vesti di sacrificante”.⁶

Attraverso rilievi di questo tipo si fa per noi evidente l'intento dell'arte augustea di voler fondere il passato e il futuro in un'unica situazione: non dobbiamo dimenticare che in questi stessi anni Virgilio è impegnato nella stesura dell'Eneide, racconto delle vicende dell'eroe troiano e insieme celebrazione della dinastia giulio-claudia. Ottaviano considera Enea il suo antenato più glorioso e per questo vuole approfittare di questo spazio per “pubblicizzare” il loro legame: “nel fregio continuo esterno, religione, stato, famiglia si ritrovano raffigurati tutti sullo stesso piano, in connessione con l'esaltazione mitico allegorica di Roma: sono i valori della *pietas* di Enea, ossia del programma politico-ideologico-morale propugnato e attuato da Augusto”.⁷

Nei pannelli dell'altra entrata, invece, troviamo un rilievo, purtroppo in gran parte perduto, probabilmente della dea Roma assisa in armi, e dall'altra parte la rappresentazione di una figura femminile, simbolo di fertilità e prosperità. Nel rilievo che molti studiosi hanno interpretato come la raffigurazione della Terra (*tellus* è il termine latino), troviamo una divinità materna seduta su una roccia, con in braccio due neonati e in grembo dei frutti, circondata da simboli come le ghirlande, i papaveri e gli animali che vogliono rappresentare la fecondità e la prosperità.

Questo tipo di raffigurazione è un chiaro esempio della nuova religiosità che Augusto promuove fin dai primi anni del suo impegno politico: da questo momento, le divinità non hanno più un contesto mitico, come succedeva nel mondo greco, che aiutava a poterli identificare e distinguere in maniera precisa. Nell'età augustea la divinità serve per rappresentare determinati valori, e per farlo è necessario ricorrere ad attributi diversi. È proprio per questa mancanza di riferimento che gli studiosi si sono a lungo interrogati sul nome da dare alla dea presente in questo rilievo: si è pensato alla dea Terra, ed è questa l'ipotesi più accreditata, a Venere o alla Pace, ma secondo lo studioso Paul Zanker proprio la caratteristica eclettica del repertorio artistico romano non permette di attribuire un nome certo a questa divinità.⁸

⁶ P. Zanker, *op. cit.*, p. 209.

⁷ Giulia Bordignon, “‘Bello gloria maior eris’. Alcuni riferimenti formali e ideologici per l'Ara Pacis Augustae”, *Engramma* 75, ottobre-novembre 2009.

⁸ P. Zanker, *op. cit.*, p. 184.

Il recupero del monumento nel tempo e il decisivo intervento di Mussolini

La storia del recupero dell'Ara Pacis si svolge in un arco di tempo molto lungo, che va dal 1500 fino agli anni cinquanta del secolo scorso, quando Pio XII donò allo stato italiano una lastra fino ad allora conservata nei Musei Capitolini.

Dal primo ritrovamento, risalente al secolo XVI, di placche adorne di basorilievi nelle fondamenta di un palazzo dietro S. Lorenzo in via Lata (divenuta poi Via del Corso) fino agli ultimi scavi ordinati dal duce, sono state scoperte e recuperate parti importanti del monumento che ne hanno permesso la ricostruzione.

La prima notizia che abbiamo è rappresentata da un'incisione di Agostino Veneziano, eseguita prima del 1536, in cui è rappresentato un cigno ad ali spiegate con una considerevole porzione del fregio a girali, indizio che sta a dimostrare che il rilievo dell'Ara, in questi anni, era già conosciuto. Una seconda scoperta è stata effettuata nel 1566, quando il cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano acquistò nove blocchi di marmo scolpiti, provenienti dal nostro monumento. Successivamente cala il silenzio sull'Ara fino al 1859, quando nel Palazzo Peretti, divenuto di proprietà del duca di Fiano, furono necessari alcuni lavori di restauro, durante i quali fu intravisto il basamento dell'altare e furono scoperti diversi frammenti; purtroppo non è stato possibile riscattarli nella loro totalità, per paura di mettere in pericolo la stabilità del palazzo. Nel 1903 Friedrich von Duhn riconosce l'Ara e chiede al Ministero della Pubblica Istruzione che siano riavviati i lavori di recupero: portati in salvo una cinquantina di frammenti lo scavo verrà nuovamente interrotto, a causa delle condizioni difficili del terreno, le stesse che erano già state riscontrate negli anni precedenti.⁹

Alcuni anni dopo toccherà a Benito Mussolini ricoprire un ruolo importante nella storia dell'altare romano e, grazie all'utilizzo di strumenti all'avanguardia, sarà finalmente possibile riportare alla luce molteplici frammenti, fino a quel momento intrappolati nel sottosuolo.

In occasione, infatti, del bimillenario della nascita di Augusto, il duce ordinò che si ricostruisse l'Ara Pacis Augustae: il progetto fu affidato a Vittorio Ballio Morpurgo, architetto ebreo, incaricato di sistemare il monumento (i cui frammenti furono ricomposti da Giuseppe Moretti) in un nuovo padiglione. Nell'affrontare il lavoro di ricostruzione del monumento il primo problema da risolvere fu quello di cercare un luogo idoneo che potesse ospitare l'Ara, dal momento che rispettare la sua antica collocazione avrebbe comportato la distruzione del palazzo Fiano-Almagià. Si presero allora in esame alcune possibilità: la ricostruzione del monumento nel Museo delle Terme; la creazione

⁹ Si veda "Il ritrovamento", sul sito internet del Museo dell'Ara Pacis.

di un museo ipogeo presso l'Augusteo; ed infine una possibile collocazione su Via dell'Impero. Alla fine fu lo stesso Mussolini a decidere che si ricostruisse il monumento vicino al Mausoleo di Augusto, tra via di Ripetta e il Lungotevere.

Il padiglione fu inaugurato il 23 settembre del 1938, a chiusura dell'anno del bimillenario augusteo: il progetto pensato da Morpurgo non si poté realizzare nella sua totalità per mancanza di tempo e non fu più ripreso, a causa delle vicende belliche che di lì a poco avrebbero sconvolto il mondo intero.

Nel corso degli anni ottanta si realizzò il primo intervento di restauro sull'Ara, con l'obiettivo di rimuovere le polveri accumulate durante gli anni e poter consolidare i lavori di recupero fatti in precedenza. Verso la metà degli anni novanta, le autorità competenti si accorsero che quest'intervento non era stato in grado di arginare i problemi, dato che il monumento si stava deteriorando in maniera preoccupante a causa di un'escursione termica e igrometrica troppo ampia e repentina.¹⁰

Nell'anno 2000 il padiglione fascista fu demolito, e al suo posto si creò un ampio complesso, progettato dall'architetto Richard Meier, rinominato "Museo dell'Ara Pacis Augustae", che ha trovato nel pubblico ferventi sostenitori e convinti detrattori.

Mussolini e il mito della romanità

Il progetto di allestire un nuovo spazio per l'Ara Pacis si inseriva nella volontà, espressa dal duce, di ricreare il mito della romanità, e di mostrarsi, ai suoi contemporanei, come il nuovo Augusto: il richiamo al mondo romano era la base della legittimazione della nuova identità nazionale che si voleva costruire. Per questo motivo ordinò che nelle pareti esterne dell'Ara Pacis fosse riportato per intero il testo delle *Res gestae divi Augusti* che, come ricordavamo in precedenza, raccoglie le memorie delle imprese realizzate dal primo imperatore romano durante la sua carriera politica per assicurare a Roma il dominio sul mondo.

L'epigrafe delle *Res gestae* si trovava, per volontà di Ottaviano, all'entrata del Mausoleo, e doveva servire come strumento di propaganda per tramandare ai posteri la versione ufficiale di come era nato il nuovo impero, raccontata in prima persona dall'attore principale di questo importantissimo momento storico.

A causa delle invasioni barbariche, avvenute nel 410 d.C., per volere del re visigoto Alarico l'epigrafe fu rimossa dalle tavole di bronzo su cui era stata incisa: è stato grazie al ritrovamento di copie bilingui in diverse parti dell'im-

¹⁰ Si veda "Restauri", sul sito internet del Museo dell'Ara Pacis.

pero (Ancyra, Apollonia e Antiochia) che si è potuto fissare un'edizione del testo, tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento.

Queste scoperte e il lavoro filologico che ne è scaturito hanno permesso ai moderni studiosi e al pubblico in generale di poter conoscere ciò che Augusto stesso voleva fosse ricordato.

La scelta di riscrivere il testo all'esterno del monumento augusteo, come afferma Orietta Rossini “rientrava nel disegno politico e propagandistico di rinascita dell'impero che Mussolini aveva adottato ormai da qualche anno e di cui i festeggiamenti per il bimillenario della nascita di Augusto costituivano il momento saliente”.¹¹

Per la trascrizione del testo, fra le diverse edizioni a disposizione, si scelse quella di Concetta Barini, pubblicata nel 1937 nella collana *Scriptores graeci et latini*, promossa dallo stesso duce e curata dall'Accademia dei Lincei. Il volume recava sulla seconda di copertina le seguenti parole: “levate in alto, o legionari, le insegne, il ferro e i cuori a salutare, dopo quindici secoli, la riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma”.¹²

Si creava così un paragone tra la *auctoritas* del primo imperatore romano e quella di Mussolini, che a tutti gli effetti voleva mostrare la matrice “romana” che era alla base della nascita del nuovo impero: con la lettura di questo testo sarebbe stato facile, infatti, per i contemporanei fare un'analogia fra i due personaggi. Il duce, così come affermava Augusto nel suo testamento politico, basava la sua propaganda su alcune azioni da lui portate a termine, molto importanti per la serenità e la tranquillità del popolo, come la pacificazione dell'Italia, l'epurazione del Senato e il ripristino della morale tradizionale, della famiglia e della religione.

Il muro delle *Res gestae* è stato conservato nel nuovo progetto realizzato da Richard Meier, e rappresenta l'unico elemento superstite della costruzione fascista realizzata da Vittorio Ballio Morpurgo.

La costruzione di un'identità nazionale

Con la costruzione, a Roma, di monumenti che celebravano la sua persona e le sue azioni in favore del popolo e del senato, Augusto getta le basi per la costruzione di un'ideologia che trova nella propaganda fatta di immagini e parole il suo elemento fondamentale. L'intenzione dell'imperatore è quella di lasciare un segno tangibile ed eterno del suo operato come *optimus civis* e per farlo decide di fondere insieme l'aspetto pubblico e privato della sua vita.

¹¹ *Res gestae divi Augusti*, p. 2.

¹² Lorenzo Braccesi, *L'antichità aggredata*, pp. 35-36.

Richiamandosi costantemente al passato e ristabilendo il *mos maiorum*, ossia le consuetudini degli antenati, Augusto giustificava il nuovo e metteva l'accento sulla continuità con il passato glorioso di Roma, alimentando le speranze dei cittadini in un futuro migliore, già in divenire grazie al raggiungimento della *pax* che egli aveva propiziato. La grande preoccupazione di Ottaviano è sempre stata quella di giustificare e legittimare il suo operato come il risultato dell'obbedienza rivolta al senato e al popolo romano, e far accettare ai suoi contemporanei il nuovo regime che aveva istaurato, definendolo come una restaurazione della "vecchia" repubblica, e soprattutto come la migliore scelta possibile affinché Roma tornasse ad occupare un posto di primo piano nelle sorti del mondo. È su quest'ultimo punto che Mussolini basava la sua scelta di recuperare, fra i tanti personaggi del passato romano, la memoria delle azioni realizzate da Ottaviano Augusto.

Analogamente all'altare romano anche l'edificio che lo contiene in epoca fascista è investito di un compito propagandistico: innalzata su un podio e resa trasparente grazie alle ampie superfici di vetro, la teca rende l'Ara ostensibile, permettendo di porla a confronto visivo con il mausoleo e con l'architettura in stile littorio della nuova piazza, a rimarcare la stratificata densità della storia di Roma. Il compito pacificatore dell'impero -sia quello romano che quello fascista- è affermato tramite la trascrizione delle *Res gestae*.¹³

Nel creare un vincolo con il primo imperatore romano, il duce dimostra di voler fondare una nuova identità nazionale, che trova le sue origini nell'antico splendore della Roma del I secolo d.C. Augusto aveva raggiunto il potere grazie, soprattutto, ad un uso sapiente della propaganda, che lo mostrò agli occhi dei cittadini romani e dei sudditi dell'impero come un cittadino costantemente preoccupato per il bene comune.

Mussolini è cosciente di tutto questo e utilizza Ottaviano e tutti i particolari a lui associati come uno strumento per far accettare il nuovo governo come risultato della restaurazione di un'antica potenza, imitando così "l'uomo della provvidenza (Augusto) che in mancanza di altre legittimazioni giuridiche del suo potere, rivendica per sé il titolo di *dux*. [...] Nessuna parola del passato potrebbe essere più parlante di questa in funzione del presente".¹⁴

Conclusioni

Come abbiamo cercato di illustrare in queste pagine, i nostri due personaggi giustificano il loro operato attraverso il tentativo di glorificare il presente attraverso la lode di una grandezza passata: il primo imperatore romano raggiunge

¹³ A questo proposito, si vedano nella rivista *Engramma* gli articoli dedicati all'Ara Pacis.

¹⁴ L. Braccesi, *op. cit.*, p. 38.

il suo scopo richiamandosi al fondatore di Roma, Enea, mentre il duce si affida al ricordo di Ottaviano, considerato come l'artefice di un impero di pace e prosperità.

Lo studio del monumento intitolato Ara Pacis Augustae, in tutti i diversi elementi che lo costituiscono, così come la storia del suo recupero, è dimostrazione del fatto che ci troviamo davanti a un documento importantissimo per studiare la propaganda politica augustea e quella fascista, legate da diversi fattori che qui si è cercato almeno di abbozzare.

Bibliografia

BORDIGNON, Giulia, “‘Bello gloria maior eris’. Alcuni riferimenti formali e ideologici per l’Ara Pacis Augustae”, *Engramma*, 75, ottobre-novembre 2009. http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1799 [consultato il 10 settembre 2014].

BRACCESI, Lorenzo, *L'antichità aggredita*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1989.

GUIZZI, Francesco, *Augusto. La politica della memoria*. Roma, Salerno, 1999.

ZANKER, Paul, *Augusto e il potere delle immagini*. Torino, Einaudi, 1989.

Res Gestae Divi Augusti, a cura di Orietta Rossini. Roma, Gangemi, 2009.

Bibliografia informatica

Museo dell’Ara Pacis: <http://www.arapacis.it>

Rivista *Engramma*: <http://www.gramma.it>

Maldición, traición y venganza en *Rigoletto* e *Il trovatore*

Armando CINTRA
El Colegio de México

Se pueden considerar cuatro momentos importantes en los que se aprecia la evolución del género literario-musical que hoy conocemos como ópera lírica. El primero es cuando surgió, en el *Seicento*, el *melodramma per musica* en la *Camerata* del Conde Giovanni di Vernò –mejor conocido como Giovanni Bardi–, donde la temática de los dramas melódicos eran fábulas pastoriles e historias de la mitología clásica. El primer *melodramma per musica* –o como lo refiere Franca Angelini: la primera ópera– fue *Euridice*, con texto de Ottavio Rinuccini y música de Jacopo Peri, presentada a los integrantes de la *Camerata* por primera vez el 6 de octubre de 1600.¹

Un segundo momento se debe entender cuando el género fue nutrido por la creatividad de los integrantes de la Accademia dell’Arcadia hacia 1690. Las plumas de grandes poetas como Pietro Metastasio concibieron libretos melodramáticos como *Achille in Sciro*, que tuvo casi 50 versiones musicales diferentes, de las que sobresalen las partituras de Antonio Caldara (1736); Giovanni Battista Pergolesi (1737); Giuseppe Sarti (1759) y Pasquale Anfossi (1774).

Los integrantes de la Accademia dell’Arcadia comenzaron a conformar, paralelamente a los libretos melodramáticos “clásicos” libretos de tono más ligero, dramas cómicos o bufos. Un ejemplo de esto es *Le nozze* (1755) de Polisenio Fegejo (Carlo Goldoni): un *dramma giocoso*, del que hubo dos versiones musicales: la compuesta por Baldassare Galuppi, *Le nozze di Dorina* (1755), y la de Giuseppe Sarti, *Fra i tre litiganti il terzo gode* (1782) –conocida comúnmente como *I litiganti*–, de la que Mozart citó fragmentos musicales del aria “Come un agnello” en el segundo acto de *Don Giovanni*.

En el siglo XIX se puede encontrar otro momento evolutivo de la ópera: el Romanticismo. Este movimiento importado de Alemania e Inglaterra comienza a influir en las nuevas creaciones de los músicos y libretistas de finales del *Settecento* y principios del *Ottocento*. La ópera² –como género literario y

¹ Franca Angelini, *Il teatro barocco*, pp. 56-57.

² El concepto de ópera total derivaba en gran parte del *melodramma* rossiniano; los personajes y situaciones de la ópera sería seguían vigentes, habiendo sufrido la influencia del Romanticismo y la nueva musicalización; El aria u otra versión del solo aún fascinaba a los creadores, actores y espectadores, pero ahora el solo adquiriría otras formas: recitativo y aria, recitativo a la manera de un aria o la extensa cavatina o *cabaletta*, aria lenta y seguida por otra más animada, de

musical— comienza a exponer una serie de novedades estilísticas, como indica Ethan Mordden:

El Romanticismo es una manifestación compleja, ya que abarca aspectos psicológicos personales, política revolucionaria, una serie de submovimientos de la ficción, la poesía y el teatro [...] los temas nos demuestran que los tiempos estaban cambiando y que [...] había una mayor conciencia política. La pastoral, en la que retozaban ninfas y sátiros, se ocupó ahora de idealizar el folclore con base en un humanismo político-social, en ocasiones puramente cosmético, pero a veces, sentido en profundidad.³

En lo que refiere a los cambios estilísticos y a la evolución del género músico-teatral italiano, Peter Conrad compara las obras del *Ottocento* con las del siglo anterior:

Después de Mozart, la historia de la ópera exhibe una hedonista marcha atrás. Las tensiones sociales, los sentimientos de ansiedad mental y los anhelos espirituales contemplados por la música mozartiana desaparecen. Las nuevas óperas son incentivos de una desaprensiva indulgencia del cuerpo codicioso y la mente extraviada. Los héroes de Rossini son glotones, las heroínas de Bellini y Donizetti son melifluas lunáticas. El goce en Rossini y el desorden soñador en Bellini y Donizetti son los imperativos del Romanticismo, que se complacen tanto en la vivacidad física como en una turbulenta agilidad mental [...]; la música es la voz [del] apasionado “ardor animal” de la Italia romántica. En Rossini actúa como una sal volátil, un chispeante vigorizador. En Bellini deriva hacia el ensueño, transportado por la líneas melódicas interminables y extáticas [...]. En Donizetti, es un factor más agitado y absurdo.⁴

Igualmente, las palabras de Ethan Mordden exponen cómo desde finales del *Settecento* se comienzan a cimentar las bases para la ópera del Romanticismo. Otorga como ejemplo una *opéra comique* de 1784; en ella puede encontrarse el antecedente a los temas que se verán en las óperas románticas:

La atmósfera también cambió. André Gréty, autor de *Richard-Coeur-de-Lion*, descubre lo que luego se convertirá en un lugar común de la escena: la hidalguía medieval. La *opéra comique* de Gréty nos narra como el trovador Blondel busca a su señor feudal, Richard; lo encuentra prisionero en una fortaleza alemana y organiza su rescate. Gréty y su libretista, Michel-Jean Sedaine emplean un distinto color escénico para [cada uno de los estamentos]: los alegres campesinos, los poderosos burgueses, los impetuosos nobles. El tema empleado para la búsqueda [...] tiene forma de antigua balada

manera que el personaje pudiera conectar el solo con un cambio o estrechamiento de acción. Cf. Ethan Mordden, *El espléndido arte de la ópera*, p. 129.

³ *Ibidem*, pp. 94-95.

⁴ Peter Conrad, *Canto de Amor y muerte*, pp. 118-119.

acompañada por un solo de violín y trompa que envuelve la obra como si fuera una antigua sombra opaca, semejante a la torre de un castillo que se derrumba. Esta es una de las primeras veces que emplea el *leitmotiv* (tema que se identifica con una persona, lugar, objeto o idea) que llegó a convertirse en la obsesión de los compositores del siglo [XIX].⁵

Y como señala Roger Aliet: “Las óperas románticas tenían [...] tres personajes importantes, a lo sumo cuatro, mientras que en las óperas del siglo XVIII lo normal era que fuesen por lo menos seis, pues casi todos los personajes tenían por lo menos un par de arias, y muchas veces más”.⁶

El año 1813 se convierte en uno de los más fructíferos e importantes en el mundo de la ópera. Es precisamente cuando Gioacchino Antonio Rossini, como indica Gabriel Menéndez Torrellas, “entró de pleno en la historia de la ópera [...] tras el estreno en Venecia de *Tancredi*, *L’italiana in Algeri* y *L’inganno felice* [...] tres óperas que abrían un nuevo capítulo respectivamente del melodrama serio, el melodrama *giocoso* y el melodrama semiserio”.⁷

A Rossini se le puede considerar como uno de los más grandes innovadores del Romanticismo, esto puede verse en óperas como *Otello, ossia il moro di Venezia* (1816)⁸ o *Guillaume Tell* (1829),⁹ que muestran cómo los sentimientos de los personajes son llevados al límite, y no sólo, sino que también existe una perceptible preocupación por la patria, la familia, la traición y el sufrimiento del hombre; temas que los autores posteriores, como Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e incluso Giuseppe Verdi utilizarán. Méndez Torrellas al hablar de Rossini indica que, “célebre en los repertorios de hoy por encima de todo gracias a sus óperas cómicas, fue el creador de la nueva dramaturgia musical que servirá de escudo a compositores como Bellini y Donizetti”.¹⁰ Será también en 1813 cuando dos de los más importantes compositores operísticos nazcan: el 22 de mayo, Richard Wagner, en el Reino de Sajonia; y, el 9 ó 10 de octubre, en Le Roncole, Parma, Giuseppe Fortunino Francesco Verdi.¹¹

⁵ E. Mordden, *op. cit.*, p. 95.

⁶ Roger Aliet, “Giuseppe Verdi e *Il trovatore*”, p. 12.

⁷ Gabriel Menéndez Torrellas, *Historia de la ópera*, p. 198.

⁸ Con libreto de Francesco Maria Berio de Salsi.

⁹ Con libreto de Étienne de Jouy e Hippolyte Bis.

¹⁰ G. Menendez, *op. cit.*, p. 198.

¹¹ “El once de octubre de 1813 fue un día feliz para los Verdi de Roncole. Marcantonio Verdi, el hermano menor, se casó con María Angelica Giuditta Picelli, una joven de Besenzone, del Comune de Cortemaggiore [...]. Carlo Verdi, el hermano mayor, de 28 años en ese momento, llevó a bautizar a su primer hijo, nacido de Luigia Uttini casi al noveno año de matrimonio. Giuseppe Verdi, su hijo, había nacido uno o dos días antes. [...] Se llamó al bebé Giuseppe (por el abuelo paterno, que había fallecido quince años antes), Francesco (por Francesca Bianchi, la abuela paterna), y Fortunino, que era un nombre tradicional entre los Verdi de los alrededores de Sant’Agata y Vidalenzo.” Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi, una biografía*, pp. 47-48.

A partir de 1832 la figura de Giuseppe Verdi alcanzó la fama y el reconocimiento de una forma casi instantánea. Considerado como uno de los más grandes músicos después de Mozart, junto con sus libretistas, creó un corpus operístico, donde la maestría de las palabras de Francesco Maria Piave, Arrigo Boito, Andrea Maffei, Salvatore Cammarano y Temistocle Solera lograron convertirse en referentes clásicos inmediatos de la ópera italiana. Verdi y sus libretistas recurrieron al trabajo de varios autores, entre los que destacan Friedrich Schiller,¹² George Gordon Lord Byron,¹³ Jean Marie Arouët “Voltaire”,¹⁴ Victor Marie Hugo,¹⁵ Antonio García Gutiérrez, Auguste Anicete-Bourgeois,¹⁶ y Alexandre Dumas hijo:¹⁷ el maestro también se interesó en adaptar a la escena italiana obras de William Shakespeare. Entre ellas dos tragedias, *The tragedy of Othello the Moor of Venice*¹⁸ y *The Tragedy of Macbeth*;¹⁹ la comedia *The Merry Wives of Windsor* y la primera y segunda parte del drama histórico *The History of Henry IV*.²⁰

Sobre el gusto e interés de Verdi en las obras de Shakespeare se sabe que en 1850, así como ya lo había hecho Saverio Mercadante en 1822, pensó en musicalizar un libreto basado en *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, y no sólo, sino que también tenía su mente fijada en *King Lear*. Kurt Pahlen menciona al respecto: “[En] una carta escrita el 17 de julio de 1850 [...] [Verdi] deja entrever que sus ideas giraban en torno a *Hamlet*, así como a *King Lear*”.²¹ En la carta, el maestro le indicaba a Giulio Carcano:

¹² De las obras de F. Schiller se crearon: *Giovanna D’Arco* (1845) libreto de Temistocle Solera, basado en *La Pucelle d’Orléans* (1801); *Don Carlos* (1867), libreto de Joseph Méry y Camille du Locle, fue inspirado en el drama *Don Karlos, Infant von Spanien* (1787); *I Masnadieri* (1847) fue el libreto de Andrea Maffei, a partir *Die Räuber* (1781); y *Luisa Miller* (1849), libreto configurado por Salvatore Cammarano, de la obra: *Kabale und Liebe. Ein Bürgerliches Trauerspiel* (1783).

¹³ De George Gordon Byron, surgieron las óperas *I due Foscari* (1844), libreto de Francesco Maria Piave, basado en *The two Foscari e Il corsaro* (1848), libreto de F. Piave, compuesto a partir de *The Corsaire* (1814).

¹⁴ Del drama de “Voltaire” *Alzire ou les Americains* (1736) S. Cammarano creó el libreto de la ópera *Alzira* (1845).

¹⁵ Dos obras teatrales de Victor Hugo sirvieron a F. Piave para crear los libretos de *Ernani* (1844) surgido de *Hernani, ou l’Honneur castillan* (1830), así como *Rigoletto*, de *Le roi s’amuse*.

¹⁶ De la obra *Nabuchodonosor* de A. Anicete-Bourgeois, Temistocle Solera compuso el texto de la ópera más representativa de Verdi, *Nabucco* (1842), en donde se encuentra el coro “Va pensiero”, considerado por muchos el primer himno nacional italiano.

¹⁷ De la novela *La dame aux camélias* (1848), Piave adaptó una historia el libreto de *La traviata* (1853).

¹⁸ Verdi supera la versión de Rossini *Otello, il moro di Venezia*, con su *Otello*, con libreto de Arrigo Boito (1887).

¹⁹ De la tragedia de Shakespeare, Piave configura el libreto de *Macbeth* (1847).

²⁰ De estas dos obras Verdi y Boito crearon la segunda ópera con el título *Falstaff*. Antonio Salieri en 1799 había estrenado su *Dramma giocoso in tre atti: Falstaff o le tre burlle*.

²¹ Kurt Pahlen, “Historia de la ópera Rigoletto”, p. 144.

Mi sarebbe stato carissimo associare il mio al tuo nome [Giulio Carcano], persuaso che se tu mi proponi di musicare l'Amleto, deve essere riduzione degna di te. Fatalmente questi grandi argomenti esigono troppo tempo ed io ho dovuto per ora rinunciare anche al *Re Lear*, lasciando commissione al Cammarano di ridurre il dramma, per altro momento piú comodo. Ora se il *Re Lear* è difficile, l'*Amleto* lo è ancor piú.²²

A continuación se presentarán algunos momentos de dos de las óperas más famosas del periodo medio, o de madurez, de Giuseppe Verdi: *Rigoletto* (1851) e *Il trovatore* (1853), cuyos ejes conductores son la maldición, la traición y la venganza. En ambos casos se presentarán algunas escenas, a manera de comparación, entre las obras de teatro de Victor Hugo y García Gutiérrez de las que surgieron las dos óperas verdianas.

Rigoletto

Victor Hugo fue uno de los autores románticos que más llamaron la atención del maestro de Roncole: al conocer la obra de teatro *Le roi s'amuse*, le vino a la mente la idea de crear una ópera con ella. Contrario a la suerte que la versión verdiana logró desde su *debut*, el drama francés sólo estuvo en escena la noche del 22 de noviembre de 1832. A la mañana siguiente Victor Hugo leía en un mensaje de Jouslin de la Salle que debía suspender las representaciones de la obra por orden del ministerio: "Il est dix heures et demie, et je reçois à l'instant l'ordre de suspendre les représentations du *Roi s'amuse*. C'est monsieur Taylor qui me communique cet ordre de la part du ministre. Ce 23 novembre".²³ Kurt Pahlen explica al respecto:

Le roi s'amuse, trataba un tema revolucionario, aunque no en el sentido de los dramas de entonces, que provocaban rebeliones populares en el escenario o proclamaban consignas anti-monárquicas y [...] anticapitalistas. [...] En el drama de Victor Hugo, los personajes llevan nombres históricos conocidos, pues su propósito era fustigar situaciones auténticas, tomadas de la vida misma.²⁴

Una de las razones por las que la obra de Hugo fue censurada es que se trata de la revelación de un súbdito ante su rey: el personaje principal era un soli-

²² "Poeta ed efficace pittore della vita popolana nato a Milano nel 1812, aveva cominciato la carriera letteraria nel 1841 con un volume di versi, seguito da racconti, novelle e da quell'*Angiola Maria, Storia domestica* che lo rese assai noto. Come traduttore di Shakespeare, aveva cominciato nel 1843 col *Re Lear*, cui tennero dietro l'*Amleto* e nove altre tragedie tradotte avanti. [...] Morí il 13 agosto 1884". Gaetano Cesari y Alessandro Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, p. 482.

²³ Victor Hugo, "Prefacio" a *Le roi s'amuse*, p. 1.

²⁴ K. Pahlen, "Historia de la ópera *Rigoletto*", p. 147.

viantado bufón, que se convertía en el verdadero héroe del drama planeando un regicidio y transformándose así en un conspirador en contra de la corona. La figura del Rey de Francia también era motivo para suspender las funciones, pues estaba representada por un libertino e insaciable conquistador de mujeres, lo que en el periodo de la Restauración no era algo aceptable, pues “ofrecía una imagen de la realeza que podía no ser tolerada por las autoridades (aunque tal fuese la realidad)”.²⁵

Lo scrittore [Hugo], repubblicano, esalta la tetra figura di Triboulet, malvagio giullare e all'occorrenza assassino, riduce la figura del re a quella di un volgare seduttore. [...] Verdi e Piave, al loro secondo incontro con Hugo dopo il fortunato *Ernani*, seguono l'impostazione dell'autore e firmano un'opera che giustifica le sconcertate critiche dell'epoca ove si parla di “gusto per la scuola satanica”, per “l'orrido e il deforme”, di opera che “deprime la virtù e esalta il vizio”.²⁶

En el drama de Hugo, como añade Pahlen, “La acción es inventada con el fin de denigrar la arbitrariedad y el absolutismo, para poner al desnudo la impiedad humana, para mostrar que la criatura más abominable puede albergar en su seno una fuerza sobrehumana que la lleve a concebir ideas e intentar actos de los que nadie lo hubiera considerado capaz”.²⁷

Rigoletto tuvo su *debut* en el Teatro La Fenice de Venecia, en 1850. La ópera del bufón jorobado logra un éxito apabullante un año después del no tan afortunado estreno de *Luisa Miller*. Según Kurt Pahlen, la nueva ópera conferida por Verdi y Piave es “la musicalización inalterada de una obra maestra de la literatura”.²⁸ Indica Menéndez:

Concebida en un principio como *La maledizione*, sufrió a finales de 1850 la sanción por parte de la censura austriaca que controlaba la vida operística en el Véneto: un soberano como Francisco I de Francia, no podía aparecer en el escenario en el papel de un libertino. [...] Triboulet pasó a ser Rigoletto [...] y la ópera se presentó como *Rigoletto buffone di corte*.²⁹

Tanto la acción como los personajes tuvieron un rotundo cambio: en lugar del rey Francisco I de Francia, el personaje verdiano se convirtió en el duca de Mantova; Blanche, que estaba por llamarse Bianca, cambió por Gilda; en la taberna, la prostituta cambia de Magelone por Maddalena; Saltabadil por Sparafucile, un nombre creativo para un asesino; Monsieur de Saint-Vallier por Monterone; Bernarde, la dama de compañía de Blanche, se convierte en

²⁵ Peter Southwell-Sander, *Verdi*, p. 96.

²⁶ Fabrizio Dorsi y Giuseppe Rausa, *Storia dell'opera italiana*, pp. 428-429.

²⁷ *Ibidem*, pp. 147-148.

²⁸ K. Pahlen, “Historia de la ópera *Rigoletto*”, p. 144.

²⁹ G. Menéndez, *op. cit.*, p. 275.

Giovanna. El bufón cambia de nombre dando título a la ópera, que de *Triboulet*, se italianizó primero a *Triboletto* y luego a *Rigoletto*: el jorobado y deforme bufón y hazmerreir de la corte fue nombrado a partir del verbo *rigoler* en francés, lo que definía su función.³⁰

La maldición surge en el primer acto de la ópera –al igual que en el drama de Hugo– cuando el Conte di Monterone (Monsieur de Saint Vallier³¹), reclama al duque de Mantua (Francisco I) haber deshonrado a su hija. Rigoletto (Triboulet), intercede burlándose y pide la palabra, con un lúdico y sarcástico discurso.³² Rigoletto irrita al afrentado padre para provocar risa entre los cortesanos. El viejo Conde, deshonrado y burlado, es arrestado. Cuando los alabarderos lo rodean para escoltarlo al calabozo maldice al duque y a su bufón:

Le roi s'amuse. Acte 1^e, scène V :

MONSIEUR DE SAINT VALLIER:

Gardez-la. –Seulement je me suis mis en tête
de venir vous troubler ainsi dans chaque fête,
et jusqu'à ce qu'un père, un frère ou quelque époux,

–La chose arrivera, –nous ait vengés de vous,
pâle, à tous vos banquets, je reviendrai vous dire:

–Vous avez mal agi, vous avez mal fait, sire!–

Et vous m'écouteriez, et votre front terni
ne se relèvera que quand j'aurai fini.

Vous voudrez, pour forcer ma vengeance à se taire,
me rendre au bourreau. Non. Vous ne l'oserez faire,
de peur que ce ne soit mon spectre qui demain.

Y maldice al rey y al bufón:

MONSIEUR DE SAINT-VALLIER: (*levant le bras*)

Soyez maudits tous deux!– (*au roi*)

Sire, ce n'est pas bien.

Sur le lion mourant vous lâchez votre chien! (*à Triboulet*)

Qui que tu sois, valet à langue de vipère,

³⁰ Elena Posa, "Introducción" a Giuseppe Verdi y Francesco Maria Piave, *Rigoletto*, p. 17. También cf. G. Menéndez, *op. cit.*, pp. 274-275.

³¹ En los momentos en que comparemos la obra de Hugo con la ópera de Verdi-Piave, "los nombres de los personajes de Hugo irán entre paréntesis.

³² En *Le roi s'amuse* Triboulet se enfrenta a Monsieur de Saint Vallier: "Monseigneur!– vous aviez conspiré contre nous, / Nous vous avons fait grâce en roi élément et doux. / C'est au mieux. Quelle rage à présent vient vous prendre / D'avoir des petits-fils de monsieur votre gendre?" (p. 69). Los ejemplos provienen de la obra de Victor Hugo *Le roi s'amuse*. En adelante sólo se señalarán los números de página cuando se cite de esta obra. En *Rigoletto*: "Voi congiurate contro noi, signore, / E noi, clementi invero, perdonammo... / Qual vi piglia or delirio a tutte l'ore / Di vostra figlia a reclamar l'onore?" (p. 1990). Los ejemplos de la ópera, provienen de G. Verdi, *Tutti i libretti di Verdi*, pp. 1977-2059. En adelante sólo se señalarán los números de página al citar esta obra.

qui fais risée ainsi de la douleur d'un père.
Sois maudit!– (pp. 72-73)

En *Rigoletto*, Atto I:

MONTERONE: (*Al duca*)

Ah sí, a turbare sarò vostr'orgie... verrò a gridare
fino a che vegga restarsi inulto
di mia famiglia l'atroce insulto;
e se al carnefice pur mi darete,
spettro terribile mi rivedrete,
portante in mano il teschio mio,
vendetta chiedere al mondo e a Dio.

Y después de esto se dirige a Rigoletto y al duque:

MONTERONE: (*al Duca e Rigoletto*)

Oh, siate entrambi voi maledetti!
Slanciare il cane a leon morente
è vile, o Duca... (*a Rigoletto*)
E tu, serpente,
tu che d'un padre ridi al dolore,
sii maledetto! (pp. 1990-1991)

La traición en la ópera se ve desde el personaje secundario, el duque de Mantua (Francisco I), un personaje licencioso, que, sabiendo que Rigoletto (Triboulet) es el padre de Gilda (Blanche), la engaña haciéndose pasar por un pobre estudiante, Gualtier Maldé (Gaucher Mahiet).

Igualmente, el tema puede analizarse en la conducta de los cortesanos, – *race damnée*, “vil razza dannata”– traicionarán al bufón al raptar a su hija, pensando en que es su amante (Acto I); quieren complacer al Duque llevándola a sus habitaciones, tal como sucede en la obra de Hugo al final del segundo acto.

En ambas versiones el deforme juglar tiene los ojos vendados. Los cortesanos le piden que sostenga una escalera, para supuestamente infiltrarse al palacio del Conte di Ceprano (Monsiur Cossé), y secuestrar a su esposa, una de las mujeres de la corte que aún se habían salvado de ser conquistadas por el monarca. Rigoletto, creyendo esto, les ayuda sosteniendo la escalera.

El jobobado es traicionado y relaciona este hecho con la maldición de Monterone (Monsieur de Saint-Vallier). La reacción del bufón se describe en las acotaciones de las obras de Hugo y Piave, se siente traicionado e impotente, casi sin voz se tira al suelo, y cuando está en hinojos, logra proferir en un grito ahogado: “la maldición”.

En *Le roi s'amuse*:

(Il arrache son bandeau et son masque. À la lumière de la lanterne sourde qui a été oubliée à terre, il y voit quelque chose de blanc; il le ramasse et reconnaît le voile de sa fille: il se retourne; l'échelle est appliquée au mur de sa terrasse, la porte de sa maison est ouverte; il y entre comme un furieux, et reparait un moment après traînant dame Bérarde bâillonnée et demi-vêtue. Il la regarde avec stupeur, puis il s'arrache les cheveux en poussant quelques cris inarticulés. Enfin la voix lui revient).

TREBOULET: Oh! la malédiction! *(Il tombe évanoui)*. (p. 120)

En *Rigoletto*:

(Si strappa impetuosamente la benda e la maschera, ed al chiarore d'una lanterna scordata riconosce la sciarpa, vede la porta aperta; entra, ne trae Giovanna spaventata; la fissa con istupore, si strappa i capelli senza poter gridare; finalmente, dopo, molti sforzi esclama:)

RIGOLETTO: Ah! La maledizione! *(Sviene)*. (p. 2017)

El deseo de venganza viene a partir del personaje de Saint-Vallier. Mientras que en la obra de Hugo esto se encuentra en el final del tercer acto, en *Rigoletto* se presenta en el final del segundo: uno de los momentos más memorables, pues, tras el rapto de su hija, el bufón la encuentra deshonrada en una de las habitaciones de palacio.

Mientras padre e hija planean irse de la ciudad hacia la campiña, pasa una escolta de alabarderos que llevan a Monterone (Saint-Vallier) al cadalso. Las últimas palabras de este personaje provocan lástima, compasión e ira en el bufón: ahora comprende y comparte la suerte del viejo “león que arrojarán a los perros para morir.” Rigoletto (Triboulet) jurará tomar venganza por ambos: en *Le roi s’amuse*:

MONSIEUR DE SAINT-VALLIER: *(d'une voix haute)*

Puisque, par votre roi d'outrages abreuvé,
ma malédiction n'a pas encore trouvé
ici-bas ni là-haut de voix qui me réponde,
pas une foudre au ciel, pas un bras d'homme au monde,
je n'espère plus rien. Ce roi prospérera.

TRIBOULET: *(relevant la tête et le regardant en face)*

Comte, vous vous trompez!—Quelqu'un vous vengera. (p. 152)

En *Rigoletto*:

MONTERONE: *(fermandosi verso il ritratto del Duca)*

Poiché fosti invano da me maledetto,
né un fulmine o un ferro colpiva il tuo petto,
felice pur anco, o duca, vivrai... *(esce fra le guardie dal mezzo)*

RIGOLETTO: No, vecchio, t'inganni... un vindice avrai.

Y continúa con la famosa *cabaletta*, que es completamente invención de Piave:

RIGOLETTO: Sì, vendetta, tremenda vendetta
di quest'anima è solo desío...
Di punirti già l'ora s'affretta,
che fatale per te suonerà.
Come fulmin scagliato da Dio
te colpire il buffone saprà. (p. 2031)

Hacia el final de la ópera podemos observar que el bufón vuelve a ser traicionado, ahora por el sicario Sparafucile (Saltabadiel), a quien había encargado la muerte del Duque. Maddalena (Magelone), su hermana, cita al monarca en una taberna, mas no puede cumplir con su tarea, pues se enamora de la víctima. Rigoletto había llevado a su hija para que se diera cuenta que el duque no estaba enamorado de ella, sino de todas las mujeres.

Afuera de la casa del sicario, Rigoletto le indica a su hija que debe irse, disfrazada de hombre, a Verona (Evreux). La hija desobedece y se queda cerca de la casa del sicario: por una pequeña abertura escucha que matarán a su amado. En un momento de discusión entre los hermanos ella toca a la puerta y al entrar el sicario la acuchilla. La víctima que se inmola por amor, la hija que poco a poco se desangra será el cuerpo que le entreguen al bufón en un saco. Verdi y Piave utilizaron “buena parte de los recursos empleados en *Macbeth*, [explotando] como nunca en *Rigoletto* los aspectos sombríos y grotescos del alma humana”.³³

Son momentos de suma tensión dramática, pues la hija del bufón, en ambas versiones, morirá en el regazo del padre, mientras desde la taberna se escucha la voz del seductor cantando “La donna è mobile”: por cierto, es de la pluma de Hugo que provienen los versos que sirvieron a Piave para la famosísima aria:

Souvent femme varie,
bien fol est qui s'y fie!
Une femme souvent
n'est q'une plume au vent! (p. 162)

Il trovatore

La suerte de *Le roi s'amuse* no la sufrió *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, un drama histórico escrito en verso y prosa estrenado el 1º de marzo de 1836. Contrario a la censura total que sufrió la obra de Hugo, la popularidad y el éxito que provocó su primera representación hizo que su autor saltara a la fama de una manera inesperada, como refiere Carlos Ruiz Silva:

³³ G. Menéndez, *op. cit.*, p. 275.

Un joven completamente desconocido estrenaba “un drama caballeresco” que habría de consagrarlo como uno de los grandes autores de su tiempo y a la obra como modelo del drama romántico, del nuevo teatro, como entonces se llamaba. [...] La noche del estreno, el teatro era un hervidero, las entradas se habían agotado. [...] El éxito fue apoteósico, hasta el extremo de que el joven autor hubo de salir a saludar al público desde el escenario, cosa por completo nueva en el teatro español de entonces.³⁴

El trovador posee un trasfondo histórico, “tiene lugar en Aragón, en el siglo xv”.³⁵ A pesar de que el autor no respeta bien los momentos históricos, mediante la trama de su obra es posible observar que hay una guerra civil, que podría ser la primera guerra carlista,³⁶ mas no hay nada que pudiera indicar que los personajes, el conde de Urgel y Fernando de Antequera hayan sido en realidad enemigos acérrimos o que estuvieran en pugna por el trono de Aragón.

Aragón era uno de los numerosos reinos, gobernados en su mayoría, por reyes, que componían el mapa de España hacia finales de la Edad Media como un abigarrado tapiz. Ora se peleaba, ora vivía en buena armonía con sus vecinas Cataluña, Valencia, Navarra, Castilla y León, celebraba pactos con ellas, les hacía la guerra, por momentos se aliaba bajo un soberano común, tenía innumerables querellas. [...] Zaragoza era la capital de Aragón. No se la nombra en nuestra ópera aun cuando buena parte de su acción transcurre en dicha ciudad. En cambio se nombra el palacio de Aljafería, no en el libreto sino en las indicaciones para la puesta en escena.³⁷

El primero de los dos libretistas de *Il trovatore*, Salvatore Cammarano, quien murió días después de dejar listo el tercer acto, logró que la adaptación de las jornadas primera y segunda de la obra española³⁸ fuese veloz y casi perfecta. Se dice que Verdi leyó la obra en español, y de allí surgió la idea de crear su ópera. El músico siempre pendiente de lo que hacían los libretistas, les sugería a menudo modificaciones. En una carta fechada el 9 de abril de 1851 Verdi le escribe a su amigo, “il caro Cammarano”, sobre los personajes de *Il trovatore*:

Ho letto il vostro programma [del *Trovatore*], e voi, uomo di talento e di carattere tanto superiore, non vi offenderete se io, meschinissimo, mi prendo la libertà di dirvi che se questo soggetto non si può trattare per le nostre scene

³⁴ Carlos Ruiz, “El triunfal estreno de *El trovador*”, pp. 49-52.

³⁵ *Ibidem*, p. 56.

³⁶ *Ibidem*, p. 58.

³⁷ K. Pahlen, “Los antecedentes históricos de la ópera *Il trovatore*”, p. 169.

³⁸ La primera versión, considerada hoy la *editio princeps*, es aquella compuesta en verso y prosa 1836; existe una refundición escrita en verso solamente que data de 1851; y una “parodia del trovador” que se titula *Los hijos del tío Tronera* (1850). Igualmente, *El trovador* inspiró a Ramón Ortega y Frías para su novela de título homónimo.

con tutta la novità e bizzarria del dramma spagnuolo [...]. Parmi, o m'ingan-
no, che diverse situazioni non abbiano la forza e l'originalità di prima e che
soprattutto Azucena non conservi il suo carattere strano e nuovo; parmi che
le due grandi passioni di questa donna, *amor filial e amor materno*, non vi
siano piú in tutta la loro potenza.³⁹

En lo que refiere a las modificaciones que se llevaron a cabo en la adaptación,
indica Roger Alier:

Fue eliminado el personaje de Don Guillén, hermano de Leonora, cuya pre-
sencia no es, desde luego, esencial en el drama. También se suprimieron
emisarios, criados (todos ellos y sus frases reunidos en la figura de Ferrando,
a pesar de que en el drama el principal de ellos se llama Jimeno, nombre
sin duda demasiado difícil para usarlo en italiano), y el noble Don Lope de
Urrea, innecesario para el desarrollo del argumento.⁴⁰

Respetando el orden del *Trovador* de García Gutiérrez, en la ópera nos ente-
ramos de la maldición gracias al monólogo de Ferrando ante un coro (que en
el drama es un diálogo que Jimeno tiene con Ferrando y Guzmán): una gitana
lanza una maldición sobre uno de los hijos del conde de Luna, Don Lope de
Artal y, tras quemarla en la hoguera, el infante se recupera.

La hija, Azucena, con un niño en brazos, ve cómo la madre es quemada en
una hoguera tras ser tachada de bruja. Tiempo después, uno de los hijos de Don
Lope desaparece; en el lugar donde habían ajusticiado a la gitana encuentran
una hoguera nueva, en donde todavía humeaban los huesos quemados de un
niño. En la Jornada I de *El trovador*, de García Gutiérrez,⁴¹ se muestra:

JIMENO: Una noche entró en la casa del conde una de esas vagamundas, una
gitana con ribetes de bruja, y, sin decir palabra, se deslizó hacia la cámara
donde dormía el mayorcito. Era ya bastante vieja [...] Todo esto alarmó al
conde, y tomó sus medidas para pillar a la gitana: cayó efectivamente en el
garlito, y al otro día fue quemada públicamente para escarmiento de viejas.
[...]

GUZMÁN: ¡Cuánto me alegro! ¿Y el chico?

JIMENO: Empezó a engordar inmediatamente. [...] Y a guiarse por mis con-
sejos hubiera sido también tostada la hija, la hija de la hechicera [...] No
quisieron entenderme, y bien pronto tuvieron lugar de arrepentirse [...] Des-
apareció el niño, que estaba ya tan rollizo que daba gusto verle; se le buscó
por todas partes; y ¿sabéis lo que se encontró? Una hoguera recién apagada

³⁹ G. Cesari y A. Luzio, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁰ R. Alier, "Del trovador de García Gutierrez a *Il trovatore*", en G. Verdi y F. Piave, *Il trova-
tore*, p. 18.

⁴¹ Los ejemplos provenientes de la obra de García Gutiérrez son de A. García, *El trovador*.
De ahora en adelante se señalarán sólo los números de página cuando se muestren escenas de esta
obra.

en el sitio donde murió la hechicera, y el esqueleto achicharrado del niño.
(p. 112-113)

En *Il trovatore*⁴² el papel de Jimeno se omite por completo y Ferrando narra lo sucedido al inicio de la ópera. Acto I:

FERRANDO: Abbietta zingara, fosca vegliarda!
Cingeva i simboli di maliarda!
E sul fanciullo, con viso arcigno,
l'occhio affiggeva torvo, sanguigno!...
[...]
Asserí che tirar del fanciullino
l'oroscopo volea...
Bugiarda! Lenta febbre del meschino
La salute struggea!
Covertò di pallor, languido, affranto
ei tremava la sera,
il dí traeva in lamentevol pianto...
Ammaliato egli era! (*I familiari e gli armigeri inorridiscono*)
La fattucchiera perseguitata
fu presa, e al rogo fu condannata;
ma rimaneva la maledetta
figlia, ministra di ria vendetta!...
Compí quest'empia nefando eccesso!...
Sparve il fanciullo... e si rinvenne
mal spenta brace nel sito istesso
ov'arsa un giorno la strega venne!...
E d'un bambino... ahimè!... l'ossame
bruciato a mezzo, fumante ancor! (pp. 2330-2331)

Se explica el deseo de venganza en el acto segundo de la ópera (tercero del drama), en donde la gitana Azucena le comenta a *su hijo* Manrico (Manrique) lo que había ocurrido con su madre, así como la desgracia de matar a su hijo:

El trovador, escena 1, Jornada II:

AZUCENA: En este mismo sitio, donde está esa hoguera.

MANRIQUE: ¡Gran Dios!

AZUCENA: Yo la seguía de lejos, llorando mucho como quien llora por una madre. Llevaba yo a mi hijo en los brazos, a ti; mi madre volvió tres veces la cabeza para mirarme y bendecirme. La última vez, cerca del suplicio... allí, me miró haciendo un gesto espantoso, y con una voz ahogada y ronca me gritó: “¡Véngame!” ¡Aquella palabra! No la puedo olvidar, aquella palabra... se grabó en mi alma, en todos mis sentidos, y yo juré vengarla de una manera horrorosa.

⁴² Los ejemplos provenientes de la ópera provienen de *Tutti i libretti di Verdi* (vid supra). De ahora en adelante, se señalarán sólo los números de página de esta obra.

MANRIQUE: Sí, y la vengasteis... ¿es verdad? Tendría un placer en saberlo, mil muertes no eran bastantes.

AZUCENA: Pocos días después tuve ocasión de conseguirlo. Yo no hacía otra cosa que rodear la casa del conde que había sido causa de la muerte de aquella desgraciada... un día logré introducirme en ella y le arrebaté al niño, y dos minutos después ya estaba en este sitio, donde tenía preparada la hoguera. [...] El inocente lloraba y parecía querer implorar mi compasión... Tal vez me acariciaba... Dios mío, yo no tuve valor... yo también era madre... (*llorando*) [...] Esta lucha era superior a mis fuerzas, y bien pronto se apoderó de mí una convulsión violenta... yo oía confusamente los chillidos del niño y aquel grito que me decía “¡Véngame!” Pero de repente, y como en un sueño se me puso delante de los ojos aquel suplicio, los soldados con sus picas, mi madre desgredada y pálida, que con paso trémulo caminaba despacio muy despacio hacia la muerte, y que volvía la cara para mirarme, para decirme “¡Véngame!” Un furor desesperado se apoderó de mí, y desatentada y frenética tendí las manos buscando una víctima, y la precipité entre las llamas. Sus gritos horrosos ya no sirvieron sino para sacarme de aquel enajenamiento mortal... abrí los ojos, los tendí a todas partes... la hoguera consumía una víctima, y el hijo del conde estaba allí (*Señalando a la izquierda*) [...] Había quemado a mi hijo. (147-148)

Con trágicos acordes, en *Il trovatore* esta escena se lleva a cabo en el segundo acto:

AZUCENA: Condotta ell'era in ceppi
al suo destin tremendo!
Col figlio sulle braccia
io la seguia piangendo.
Infino ad essa un varco
Tentai, ma invano, aprirmi...
Invan tentò la misera
fermarsi e benedirmi!
Ché, fra bestemmie oscene,
pungendola coi ferri,
al rogo la cacciavano
gli scellerati sgherri!
Allor, con tronco accento:
Mi vendica!... sclamò.
Quel detto un'eco eterna
in questo cor lasciò.

MANRICO: La vendicasti?

AZUCENA: Il figlio giunsi a rapir del Conte:

Lo trascinaì qui meco...

Le fiamme ardean già pronte.

[...]

Ei distruggeasi in pianto...

Io mi sentiva il core dilaniato, infranto!...

Quand'ecco agl'egri spirti,
come in un sogno, apparve
la vision ferale
di spaventose larve!
Gli sgherri ed il supplizio!...
La madre smorta in volto...
Scalza, discinta!... Il grido,
Il noto grido ascolto...
“Mi vendica!...” La mano
convulsa tendo... stringo
la vittima... nel foco
la traggo, la sospingo...
Cessa il fatal delirio...
L'orrida scena fugge...
La fiamma sol divampa,
e la sua preda strugge!
Pur volgo intorno il guardo
e innanzi a me vegg'io
dell'empio Conte il figlio...
[...]
Il figlio mio,
mio figlio avea bruciato! (2349-2351)

La venganza de Azucena se cumple, contrario a la de Rigoletto: al final el hijo del conde de Luna (Lope de Arta) muere por órdenes de su hermano. Por más que la gitana intente detener la muerte del trovador, el conde no la escucha, no le quiere hacer caso, sólo quiere atormentarla haciéndole ver la muerte de Manrico (Manrique). En *El trovador* de García Gutiérrez:

Escena IX, Jornada v:
NUÑO: ¡Desventurada!
Conoce al fin tu suerte
AZUCENA: ¡El hijo mío!
NUÑO: Ven a verle morir.
AZUCENA: ¿Qué dices? ¡Calla!
¡Morir! ¡Morir...! No, madre, y no puedo;
perdóname, le quiero con el alma
Esperad, esperad... [...]
Una palabra,
un secreto terrible; haz que suspendan el suplicio
el suplicio un momento
NUÑO: No, llevadla [...] (*La toma por una mano, y la arrastra hasta la ventana*)
Ven, mujer infernal... goza en tu triunfo. Mira el verdugo, y en su mano
el hacha que va pronto a caer... (*Se oye un golpe, que figura ser el de la cuchilla*)
AZUCENA: ¡Ay! ¡esa sangre!
NUÑO: Alumbrad a la víctima, alumbradla.

AZUCENA: Sí, sí... luces... él es... ¡tu hermano, imbécil!
 NUÑO: ¡Mi hermano, maldición! (*La arroja al fuego empujándola con furor*)
 AZUCENA: Ya estás vengada. (*Con un gesto de amargura, y expira*) (pp. 197-198)

En el cuarto acto, en el final que propone Leone Emanuele Bardare, quien termina el libreto, inacabado por la muerte Cammarano, se lee lo siguiente:

CONTE: (*indicando agli armati Manrico*) Sia tratto al ceppo!
 MANRICO: (*parte tra gli armati*) Madre... oh madre, addio!
 AZUCENA (*destandosi*) Manrico!... Ov'è mio figlio?
 CONTE: A morte ei corre!...
 AZUCENA: Ah ferma!... m'odi...
 CONTE: (*trascinando Azucena presso la finestra*) Vedi?...
 AZUCENA: Cielo!
 CONTE: È spento!
 AZUCENA: Egli era tuo fratello!...
 CONTE: Ei!... quale orror!...
 AZUCENA: Sei vendicata, o madre! (*cade a' piè della finestra*)
 CONTE: (*inorridito*) E vivo ancor! (2404-2405)

Indica Roger Alier:

En *Il trovatore* hay un personaje equiparable en todo a la deformidad de Rigoletto: la gitana Azucena, cuyos oscuros resortes psicológicos la llevan, arrebatada por la sed de venganza a lanzar a la hoguera a su propio hijo, y a consentir que su ahijado muera al fin de la obra, sólo por el placer de poder lanzar a la cara al conde de Luna que acaba de matar a su propio hermano.⁴³

Tanto en *Rigoletto* como en *Il trovatore* existe una gran cantidad de temas a parte de los que seleccionamos para este artículo. De aquellos que no resaltamos podríamos haber hablado del parricidio, por parte de Azucena y, de forma indirecta de Rigoletto, pues ambos entregan a sus hijos a la muerte. Asimismo, podríamos haber hablado de la imposibilidad del amor de Gilda (Blanche) por el Duque (El Rey) y de Leonora (Leonor de Sesé) por el trovador. Sin embargo decidimos resaltar tres motivos: maldición, traición y venganza, que están presentes tanto en los personajes como en las historias creadas por Victor Hugo y Antonio García.

Sirva este texto como un homenaje a los doscientos años del nacimiento del gran Giuseppe Verdi.

⁴³ R. Alier, "Del *Trovador* de García Gutierrez a *Il trovatore*", p. 12.

Bibliografía

- ANGELINI, Franca, *Il teatro barocco*. Roma-Bari, Laterza, 1975.
- ALIER, Roger, “Giuseppe Verdi e *Il trovatore*”, en Giuseppe VERDI y Francesco Maria PIAVE, *Il trovatore*, ed. y trad. de Roger ALIER. México, Daimon, 1985.
- ALIER, Roger, “Del trovador de Garía Gutierrez a *Il trovatore*”, en Giuseppe VERDI y Francesco Maria PIAVE, *Il trovatore*. México, Daimon, 1985.
- CESARI, Gaetano y Alessandro LUZIO, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, prefazione di Michelle SCHERILLO. Milano, Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi, 1913.
- CONRAD, Peter, *Canto de Amor y muerte. El significado de la ópera*, trad. Anibal Leal. Buenos Aires, Vergara, 1988.
- DORSI, Fabrizio y Giuseppe RAUSA, *Storia dell'opera italiana*. Milano, Mondadori, 2000.
- GARCÍA, Antonio, *El trovador*, ed. José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS. Madrid, Castalia, 2007.
- HUGO, VICTOR, *Le roi s'amuse*, Paris, E. Michaud, 1843.
- MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel, *Historia de la ópera*. Madrid, Akal, 2013.
- MORDDEN, Ethan, *El espléndido arte de la ópera*, trad. Lilian Schmith. Buenos Aires, Vergara, 1985.
- PAHLEN, Kurt, “Historia de la ópera *Rigoletto*”, en Giuseppe VERDI y Francesco Maria PIAVE, *Rigoletto*, trad. de María Antonieta Gregor. Buenos Aires, Vergara, 1991.
- PAHLEN, Kurt, “Los antecedentes históricos de la ópera *Il trovatore*”, en Giuseppe VERDI y Salvatore CAMMARANO, *Il trovatore*, trad. María Antonieta Gregor. Buenos Aires, Vergara, 1992.
- PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Verdi, una biografía*. Barcelona, Paidós, 2001.
- POSA, Elena, “Introducción”, Giuseppe VERDI y Francesco Maria PIAVE, *Rigoletto*, ed. y trad. Elena POSA. México, Daimon, 1985.
- RUIZ, Carlos, “El triunfal estreno de *El trovador*”, en Antonio GARCÍA, *El trovador*. Madrid, Cátedra, (1985) 2013.
- SOUTHWELL-SANDER, *Verdi*. Barcelona, Ma Non Troppo, 2001.
- VERDI, Giuseppe, *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di Luigi Baldacci. Milano, Garzanti, 2000.

Narrazione e paesaggio: il racconto del territorio italiano attraverso il cinema nazionale

Gerardo Alonso Ríos GONZÁLEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Che il cinema sia uno strumento di descrizione del territorio risulta praticamente un'ovvietà, data la sua caratteristica fondamentale che è quella di comunicare attraverso le immagini. Il rapporto tra quest'arte e gli oggetti propri dello studio della geografia è ancor più evidente sin dagli inizi, se prendiamo in considerazione che i primissimi film erano di tipo documentario, come è il caso delle produzioni dei fratelli Lumière. Ma anche nel cinema successivo, realizzato in spazi interni con delle scenografie artificiali, in qualche modo il rapporto con la geografia rimane presente: per esempio nel cinema di Méliès, che, sebbene rappresenti storie di fantasia e fantascienza, è influenzato dall'esotismo orientale, al modo dell'arte del XIX secolo, nella rappresentazione di diverse zone geografiche considerate ancora esotiche, specialmente la selva, la montagna, oppure la vita sotto il mare. Un esempio classico di questo tipo di cinematografia è il famoso adattamento del *Viaggio sulla luna* di Jules Verne.

Un altro momento importante per il tema della riproduzione del territorio attraverso i film è l'avvento dei grandi studi del cinema di Hollywood, che arrivano a ricreare intere città in degli spazi chiusi, ma anche in *set* aperti che diventano spazi metà naturali e metà artificiali: l'esempio canonico di questo fenomeno sono le *town* del film *western*.

Intorno a questi sviluppi, negli anni cinquanta alcuni geografi incominciano a proporre ricerche sulle cosiddette "aree periferiche", basandosi su materiali che la loro disciplina non aveva ancora preso in considerazione, quali libri di viaggio, riviste, giornali, ma anche le arti, come la pittura e la letteratura. In questo momento alcuni studiosi cominciano ad apprezzare come un importante fatto culturale la cinematografia, che, attraverso una struttura narrativa visuale, può anche essere un mezzo per descrivere il rapporto tra esseri umani e territorio.

Questo accade, non a caso, nel tempo in cui le macchine da presa incominciano ad uscire nuovamente dagli studi. Lasciando da parte il cinema di Hollywood e anche il cinema documentario, specie quello di guerra, che avrebbe presentato immagini del territorio anche da un continente a un altro, per quanto riguarda il cinema narrativo in Europa le riprese in esterni sono in stretto rapporto con le condizioni create dalle guerre mondiali.

In questo senso non va trascurata la presenza del territorio in certi esempi classici del cinema italiano, come quello della trilogia della guerra di Rossellini: *Roma, città aperta, Stromboli* ed il viaggio dei soldati attraverso le diverse regioni d'Italia, ma soprattutto la Berlino ridotta in macerie di *Germania Anno Zero*. Queste e altre produzioni realizzate intorno agli anni cinquanta, cercavano soprattutto di riflettere le realtà sociali, e proprio per questo la rappresentazione del territorio risulta una conseguenza inevitabile, anche se non sempre ricercata. Parlo evidentemente del neorealismo, ma casi simili fuori dall'Italia sono la *Nouvelle Vague* francese o il nuovo cinema tedesco.

Così, possiamo osservare che lungo la seconda metà del '900 e i primi anni del XXI secolo, i film italiani hanno cercato, chi più e chi meno, di dare importanza allo spazio nel quale si svolgono le storie raccontate.

Come ho già commentato, negli anni cinquanta si verificano le prime ricerche riguardanti la geografia dei film, in particolare con il saggio *Stoffprobleme des Films*, dello studioso tedesco Eugen Wirth, che “showed how narrative structures in film relate to specific uses of space and place”.¹ Da allora, in modo più meno disperso, ci sono stati diversi studiosi che si sono occupati del tema da vari punti di vista.

Anton Escher scrive che “the theory of cinematic spaces attempts to address the question of how spaces are created arranged or generated in movies”.² A questo riguardo risultano importanti le considerazioni di Martin Lafebvre nello studio dell'emergenza del paesaggio nei film narrativi, ovvero del percorso del territorio rappresentato nel grande schermo, dalla caratterizzazione come pura scenografia (*setting*) alla significazione come paesaggio (*landscape*). Secondo Lafebvre, la prima distinzione che potremmo fare dello spazio rappresentato come *setting* e *landscape* “is one of pictorial economy: as long as natural space in a work is subservient to characters, events and action, as long as its function is to provide space for them, the work is not properly speaking a landscape”.³ Quindi si parla di paesaggio solo quando lo spazio è rappresentato indipendentemente dall'azione umana. Ciononostante il paesaggio, per elevarsi come tale deve comprendere un'esperienza sensitiva insieme ad un'esperienza cognitiva, e con ciò vuol dire che la contemplazione del paesaggio sarà piena solo quando risulta nella costruzione di significato e possa rimanere nella memoria:

One of the distinguishing attributes of landscapes in contrast with nature is that memory always pervades the former. This, according to [Simon]

¹ Chris Lukinbeal, “‘On location’ Filming in San Diego County from 1985-2005”, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 102, no. 1, 2012, p. 316.

² Anton Escher, “The Geography of Cinema. A Cinematic World”, *Erdkunde*, vol. 60, no. 4, p. 308.

³ Martin Lafebvre, “On landscape in narrative cinema”, *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 20, no. 1, 2011, p. 64.

Schama, is what makes landscape such a profoundly human artifact. Some of these memories may run deep in culture and history, revealing themselves in the significance and various meanings that landscapes acquire for us.⁴

Nei riguardi del paesaggio nel cinema, Lefebvre trova un paradosso, giacché sebbene il paesaggio ha bisogno di indipendenza dalla presenza dell'uomo per essere contemplato come tale, il significato finale si raggiunge solo attraverso la presenza degli elementi conseguenti dall'azione umana: "what makes landscape significant, and therefore human, is the role it plays in our forms of life as *dwellers*, both concretely (*in situ*) and symbolically (through representations)".⁵

Per risolvere questo problema Lefebvre trova un termine, *taskscape*, per definire il tipo particolare di paesaggio presente nei film, determinato dalla temporalizzazione dello spazio: "And indeed, it would seem logical to assume that any *specific* contribution narrative film might make to the idea of landscape—and to its use as a symbol to be interpreted—would stem from the medium's ability to *temporalize* the landscape and move us *into* it".⁶

Si può notare che la discussione si avvia, prima di tutto, verso la potenziale influenza della cinematografia nella percezione del territorio da parte dello spettatore. Un filone interessante di questo fenomeno è quello che ci presenta Aurora Galán quando parla dell'architettura urbana all'interno dei film, la cui influenza consiste nel rappresentare "la ciudad de la única manera que lo puede hacer el cine: a partir de esa amalgama entre gente y lugar".⁷

Nella realtà della città contemporanea, Galán trova che un limite dell'architettura come mezzo espressivo è la sua poca capacità di attirare l'attenzione (giacché l'architettura è espressione, ma soprattutto funzionalità). È quindi nell'intrinseca struttura narrativa del cinema, messa in moto dall'obiettivo della macchina da presa che ci offre necessariamente una realtà frammentata, che si apre, grazie a questa frammentazione, una possibilità ulteriore per la contemplazione dell'architettura: "Los espacios que se describen en el cine a través de la narración y de la evolución de los personajes, son recorridos vivos. La cámara asocia edificios con gran cantidad de objetos, acontecimientos, costumbres, atmósferas, sitios y relaciones".⁸

Anzi, scrive la Galán, nella narrativizzazione dello spazio il cinema va oltre e riesce a far ciò che l'architettura non può: costruire il luogo desiderato, il

⁴ *Ibidem*, p. 70.

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶ *Ibidem*, p. 74.

⁷ Aurora Galán, "Cine, arquitectura y representación", *Expresión gráfica arquitectónica*, 10, 2005, p. 107.

⁸ *Ibidem*, p. 109.

futuro nel presente, l'utopia, "sin necesidad de las constricciones y la gravedad de la vida diaria".⁹

D'altra parte, il tema delle simulazioni di spazi geografici nei film ha attirato molto l'attenzione dei teorici, a partire dalle parole di Baudrillard "El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio – PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS".¹⁰

Lo sviluppo tecnico nelle produzioni cinematografiche, ma anche le circostanze economiche oppure le intenzionalità (propagandistiche, nazionalistiche, commerciali, ecc.) che ci sono dietro la realizzazione di un determinato film, sono dei fattori che determinano ogni volta di più (e ormai da parecchio tempo) le rappresentazioni dello spazio nel cinema attuale. Sono diversi i motivi per i quali un regista può decidere di girare il proprio film anche in un posto che in realtà non corrisponde a quello in cui è ambientata la sua storia. Così, commentano Gámir Orueta e Valdés, "se transmiten las características de un territorio mediante la transposición de otro que se juzga similar o suficientemente adecuado. De este modo, se produce un reduccionismo en la tipología de paisajes conocidos por los espectadores, cuya variedad queda limitada a unos pocos estereotipos".¹¹

In questo senso Lukinbeal e Zimmerman si interrogano sulle conseguenze della simulazione geografica dei film, sul film come simulacro della realtà nell'immaginario geopolitico delle società: è proprio grazie alla limitatezza del campione di spazi geografici offerti da un'industria cinematografica sempre più determinata dai monopoli capitalistici che la "individual's phenomenological description of the world becomes a fixed view in social reality".¹² Gli autori denunciano il predominio della cinematografia di Hollywood nel contesto mondiale, e ne descrivono le conseguenze ultime in questo modo:

Hollywood cinema rewrites history and reruns meta-stories in an endless *mise en abyme*. It reinforces and reifies geopolitical imaginaries centered on capitalist-patriarchal-Western hegemonic dominance. Hollywood's *mise en abyme* embraces the Westernization protocols of globalization through educating, acculturating and assimilating global masses. Global masses are inundated with cultural products, which reinforce the cultural politics of Westernization via globalization.¹³

Sintetizzando, Gámir Orueta e Valdés riconoscono due correnti interpretative nell'accademia occidentale che si occupano della capacità o intenzionalità di

⁹ *Ibidem*, p. 110.

¹⁰ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 5.

¹¹ Agustín Gámir Orueta y Carlos Manuel Valdés, "Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, no. 45, 2007, p. 175.

¹² S. Zimmermann e C. Lukinbeal, *op. cit.* p. 317.

¹³ *Ibidem*, p. 319.

creare immagini geografiche tramite la cinematografia. Da una parte, il filone nordamericano pensa alla comunicazione in relazione alla capacità di trasmettere messaggi e contenuti attraverso lunghe distanze: “Bajo este enfoque la industria cinematográfica estadounidense se encuentra interesada en la producción de estereotipos, sea de sociedades o de lugares”.¹⁴ Dall'altra, il filone europeo pensa la comunicazione piuttosto come “un proceso a través del cual una determinada cultura es creada, modificada y transformada”.¹⁵ Quindi, l'analisi della rappresentazione filmica deve “constituir una prioridad para aquellos geógrafos que pretendan entender la sociedad postmoderna”.¹⁶

Al di là delle potenzialità per rappresentare, la cinematografia come industria ha inoltre un notevole impatto sul territorio, prima di tutto influenzando sulle dinamiche urbane attraverso la distribuzione delle sale di proiezione, col passaggio dalle grandi sale cinematografiche ai complessi multisala che sono la regola ai nostri giorni. L'impatto sul territorio si verifica anche nella registrazione dei film, a partire dalla costruzione d'interi complessi dedicati a quest'attività (Universal, Cinecittà, ecc.) fino al recente apparire del turismo cinematografico, che consiste nel dare allo spettatore l'opportunità di trasformare l'esperienza visiva dei film in esperienza vissuta. Questa nuova forma di turismo ha già avuto un notevole impatto in certe *locations* ricorrenti per le produzioni.¹⁷

Risulta insomma innegabile l'importanza che la cosiddetta settima arte ha nella formazione di un immaginario geografico nelle diverse società del mondo.

In questo senso si cercherà ora di avanzare una proposta analitico-interpretativa che consideri i modi di rappresentazione e, seguendo quanto detto da Enrico Terrone,¹⁸ di narrazione/narrativizzazione del territorio italiano tramite il suo cinema nazionale.

Per prima cosa suggerisco una classificazione nata da una personalissima esperienza visiva, e che per tanto non ha nessuna pretesa di essere esauriente, dei film italiani secondo i diversi spazi geografici italiani che essi rappresentano. In questo senso è possibile identificare delle contrapposizioni ormai tradizionali, del tipo città e campagna, nord e sud, centro e periferia.

Secondo Gámir Orueta e Valdés “El cine es un testimonio de la actividad humana, de ahí que también refleje aquellos ámbitos de economía floreciente

¹⁴ A. Gámir Orueta y C. M. Valdés, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ La Nuova Zelanda, ad esempio, è al giorno d'oggi uno dei principali destini di turismo cinematografico grazie in gran parte agli adattamenti delle opere di J. R. R. Tolkien *The Lord of the Rings* e *The Hobbit*.

¹⁸ Enrico Terrone, “Cinema e geografia: un territorio da esplorare”, *Ambiente Società Territorio*, no. 6, pp. 14-17.

y deje de lado, salvo excepciones, los territorios en crisis o los que presentan una actividad humana débil”.¹⁹ Tenendo questo in mente, una categoria particolare sarebbe quella formata dalle principali città turistiche (Roma, Firenze, Pisa, Venezia, Napoli ecc.), ma anche le regioni o zone geografiche più famose come la Toscana, la Sicilia, le Alpi.

È ben noto, e da qui si arriva ad una linea di studio che non va assolutamente trascurata, che fuori dall'Italia si è ormai formata un'idea stereotipata del suo territorio, composta da un insieme più meno ridotto d'immagini “da cartolina” che girano il mondo: il Colosseo, i canali veneziani con le loro gondole, il campanile di Santa Maria Assunta a Pisa (ovvero la torre pendente), la piazza di Santa Maria del Fiore, ma anche le colline toscane oppure il porto di Napoli.

A questa immagine stereotipata ha contribuito moltissimo l'arte cinematografica, riproducendo senza sosta i luoghi e monumenti più famosi d'Italia, per un'intenzione estetica, o propagandistica o quant'altro.

L'intenzione della rappresentazione di tali posti stereotipati potrebbe essere analizzata secondo quanto ci proponeva già Lafebvre a proposito delle distinzioni tra *setting* e *landscape*, scenografia e paesaggio. In tal modo avremmo esempi come *Pane e tulipani* (1999), di Silvio Soldini, dove la città di Venezia riesce ad avere un'importanza narrativa evidente per lo svolgimento della storia, ma non c'è una ripresa che raggiunga l'indipendenza necessaria (e si può anche dire il protagonismo) in modo che si possa parlare di paesaggio narrativizzato ed il film risulti anche un racconto della città.

Dal lato opposto, quello della città italiana come *setting*, possiamo citare i film di Ferzan Özpetek. Nel cinema del regista è evidente un interesse per suscitare nel pubblico una certa coscienza del “luogo” in cui si svolge l'azione: ciò particolarmente in *Hamam* (1997), il suo primo film, nel quale il conflitto narrativo è avviato dal fatto che il protagonista deve andare in Turchia. Ci si può soffermare a lungo sull'influsso di questa Turchia nella storia, ma, siccome non è l'Italia, adesso ci interessa poco. Così vediamo che già ne *Le fate ignoranti* (2001) e ne *La finestra di fronte* (2003) Roma diventa soltanto un palcoscenico, sebbene riconoscibile sin dalle prime sequenze (si pensi a quella iniziale sul Tevere ne *La finestra di fronte*), è uno spazio assolutamente sussidiario, senza una vera importanza narrativa e che sembra essere lì soltanto per motivi estetici. Infatti nella novella pirandelliana a cui si è ispirato, *La finestra di fronte*, non c'è neanche la specificazione della città in cui ci si trova.

Che da Özpetek la città italiana venga utilizzata per le sue qualità estetiche praticamente al modo delle scenografie operistiche, e senza una vera rilevanza a livello narrativo, lo si può verificare nel suo film del 2010: *Mine vaganti*. Sebbene in questa storia sia fondamentale il motivo del ritorno al paese natio

¹⁹ A. Gámir Orueta y C. M. Valdés, *op. cit.*, p. 170.

del protagonista, che torna da Roma per scontrarsi con i costumi e i modi di pensare della sua famiglia e del suo paese di origine al quale ormai non è sicuro di appartenere, agli occhi, per esempio, di uno spettatore straniero, quella potrebbe essere qualsiasi piccola città storica del mediterraneo: né la fotografia, né la sceneggiatura ci danno altre specificazioni, tranne un fugacissimo e quasi impercettibile dialogo (ma forse sono pure due) in cui si menziona Lecce.

D'altra parte, tra i registi attuali che hanno "fotografato" l'Italia bisogna presentare il caso di Giuseppe Tornatore. Sebbene egli sia un realizzatore decisamente italiano, è da notare che i suoi modi di produzione sono molto vicini a quelli di Hollywood, e infatti in molti dei suoi film c'è la partecipazione di case produttrici americane. Il tema del territorio è molto particolare nei lavori di questo regista, giacché egli stesso ha parecchie volte dichiarato la sua preferenza per ambientare le storie in dei posti inventati. Un esempio perfetto di questo è la sua produzione del 2013, *La migliore offerta*, girato fra diverse città italiane ma anche a Praga ed a Vienna, che però ci dà l'idea che il tutto si svolga in una città britannica.

Di lui però interessa ancor più presentare due esempi che offrono una chiara idea di come certi territori italiani vengano rappresentati tramite la già menzionata "simulazione" di spazi geografici. Il primo sarebbe *Baaria* (2009), un caso atipico per Tornatore, nel quale il paesaggio passa al primo piano: la città di Bagheria diviene il vero protagonista del film giacché, in realtà, è la sua storia quella che viene raccontata. Ciononostante, una parte del film è stata girata in Tunisia. L'altro esempio, anch'esso molto interessante, è *Malena* (2000). Sebbene la storia di questa bella donna che viene travolta dagli orrori della guerra sia ambientata nel paese immaginario di Castelcutò, e anche se il film è stato girato in diversi esterni della Sicilia, ma anche del Marocco, la cosa interessante è che la costruzione visivo-narrativa di Castelcutò è finalizzata alla rappresentazione di un'immagine stereotipata della Sicilia. Questo film infatti ripropone certi elementi universalmente riconosciuti come tipici della geografia siciliana, accostandosi in tal modo ad una lunga tradizione cinematografica, ma soprattutto letteraria, che ha cercato di diffondere un'idea particolare della geografia, l'orografia, ma anche dell'antropologia dell'isola.

Su questo tema, ma in modo inverso, si può anche citare *Il Gattopardo* (1963). Inverso perché, sebbene anche qui si ricrei l'immagine "tradizionale" e "riconoscibile" della Sicilia, mentre Tornatore prende pezzi reali di territorio per rappresentare un paese tutto inventato da lui, Visconti invece deve fare la stessa operazione ma per ricreare luoghi inventati *a priori* da Tomasi di

Lampedusa.²⁰ Con Visconti c'è ancora da notare che la ricreazione di un'idea geografico-antropologica di Sicilia non è prodotto soltanto del suo lavoro, ma gli viene dettata direttamente dall'opera letteraria a cui il suo film è ispirato. Ed ecco che troviamo ancora un'altra via di analisi che riguarda il campo degli adattamenti dalla letteratura al cinema: qui vale la pena menzionare un filone della geografia culturale chiamato appunto geografia letteraria. Per concludere su Visconti, si può brevemente affermare che il problema con cui si confronta il regista è quello di trovare il materiale visivo per riprodurre un'idea del territorio che era già stata costruita tramite la narrazione-descrizione letteraria di Tomasi di Lampedusa.

Per continuare sul tema del territorio negli adattamenti letterari, risulta molto interessante citare il film *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone, ispirato al romanzo omonimo di Roberto Saviano. È banale riassumere qui l'argomento: quello che ci interessa adesso è il fatto che lo stile di romanzo-*reportage* di Saviano viene riscattato visualmente da Garrone con la rappresentazione di una Campania, e particolarmente di una Napoli, decisamente narrativizzate. Importante notare che questa non è la Napoli di De Sica né quella di Rossellini, ma neanche quella de *Il camorrista* (1986) di Tornatore. Questa è una Napoli finora sconosciuta, soprattutto perché inesistente se spogliata dai suoi abitanti-personaggi, dalla loro parlata in dialetto, dalle loro dinamiche e la loro quotidianità, insomma inesistente se spogliata dalle atrocità della Camorra. La narrativizzazione di questo territorio riesce, come già richiedeva Lafebvre, a farlo diventare un luogo che significa, che rimane nella memoria e infine che costringe lo spettatore in qualche modo ad abitarlo. In questo caso la funzione del paesaggio non è più estetica o propagandistica, ma evidentemente di denuncia, come d'altronde lo è tutto il racconto. Infine, la caratteristica ovvia, ma anche fondamentale, del territorio rappresentato in *Gomorra* è la sua marginalità, la sua esistenza al di fuori delle leggi dello Stato: qui si è decisamente abbandonata la geografia stereotipata di un'Italia fatta di siti UNESCO, e ci si concentra invece sulla sua vera intimità. Ci si ritrova insomma davanti a un'Italia nuda.

Ma *Gomorra* non è l'unico esempio che permette al pubblico di sfiorare la nudità d'Italia: in un tono ben diverso si può analizzare l'esempio de *La Pivellina: Non è ancora domani* (2009), di Tizza Covi e Reiner Frimmel. Usciti direttamente dal cinema documentario, Covi e Frimmel s'inseriscono nel cinema di finzione con questo film travolgente, davanti al quale lo spettatore non può restare indifferente. Il tono è totalmente opposto a quello di *Gomorra*: la storia

²⁰ Numerose pagine sono state scritte sulla configurazione dello spazio nel romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, e qui non è il luogo per ripresentarne gli argomenti. È utile ciononostante menzionare l'articolo di Fabio Cavallera "L'enigma di Donnafugata e il mito del Gattopardo" (*Il Corriere della Sera*, 8 agosto 2003), nel quale l'autore fa interessanti commenti riguardo alla ricreazione degli spazi del romanzo nell'adattamento di Visconti.

qui raccontata, per dirlo in breve, è totalmente una storia di amore, amore per la famiglia, per la comunità (che è ancora la famiglia), per il prossimo che ha sempre bisogno di noi, e infine amore per la vita: quello che la narrazione mette in primo piano è il cuore, la grossa massa di umanità, di solidarietà, e d'amore che è più disinteressato qui dove c'è tanto di meno per offrire. Ne *La Pivellina* non c'è uno spirito di denuncia, come dichiara appunto la regista. C'è comunque la narrativizzazione di una Roma altra, non più quella del Pantheon e del Colosseo, ma quella della periferia. Girato interamente, tranne una breve sequenza ad Ostia, nel quartiere di San Basilio, questo film riesce a dare, grazie alla sua estetica che si rifà al neorealismo, l'immagine di una Roma diversa ma molto vitale. Nella sceneggiatura si può riconoscere una sottile insistenza su Roma, soprattutto nei dialoghi, perché altrimenti risulterebbe piuttosto difficile riconoscere la città dalle immagini. Anche se la periferia romana è già stata rappresentata ripetutamente, anche da classici del cinema italiano (si pensi ad *Accattone* di Pasolini), qui come in altri film indipendenti si verifica un aggiornamento di queste circostanze di vita, in modo che non rimangono come delle fantasie, o delle storie passate, ma come delle esperienze quasi vissute in prima persona.

Qui si argomenta che il cinema indipendente di qualsiasi nazione ha in sé una grande potenziale ricchezza interpretativa, dato che spesso permette allo spettatore di accedere alle realtà meno conosciute, e perciò meno stereotipate, offrendo, a volte più a volte meno, la possibilità di discutere, per esempio, sui territori di frontiera tanto importanti per la realtà che si vive nei tempi attuali.

In questo breve intervento si è cercato di proporre una possibile via di ricerca che potrebbe avere interessanti sviluppi per considerare e riconoscere la realtà territoriale italiana con uno sguardo diverso, cercando soprattutto di spogliare questo sguardo dalle immagini da cartolina ormai fissate dal Giappone al Messico, sostituendole con delle immagini aggiornate più vicine alla realtà contemporanea, che possano anche far capire che in fondo non si è poi così diversi da un posto all'altro del mondo.

Per concludere mantenendo l'attenzione sull'idea fondamentale di questo saggio, cioè che il cinema ha un'enorme capacità di determinare la percezione che le persone hanno della realtà spaziale – territoriale – geografica in cui si sviluppano le attività umane, si può ricordare uno di quegli aneddoti divertenti che non mancano mai nella storia del cinema.

In una conferenza stampa per la *première* del film *Gravity* (2013), un giornalista messicano chiese al regista Alfonso Cuarón quali fossero state le difficoltà di girare il suo film nello spazio. La cosa stimola ancora delle grandi risate, ma quello che c'è al di là dell'ingenuità del giornalista è che l'esperienza visiva del film riesce (specie in formato 3D) a creare l'illusione che quanto si sta svolgendo sullo schermo, sia veramente accaduto fuori dalla terra.

Portando avanti la riflessione, si può mettere a confronto *Gravity* coi film che l'hanno preceduto sullo stesso argomento, quello del viaggio spaziale, e quindi delineare il loro andamento, per esempio, da Méliès a Cuarón. Da questo si può concludere che l'esperienza visiva di certe zone geografiche si è in qualche modo evoluta di pari passo con le risorse dell'arte cinematografica.

Insomma serve ricordare che ancora, malgrado lo sviluppo dell'astronavigazione, non solo lo spazio siderale ma anche tanti territori del nostro stesso pianeta sono preclusi alla stragrande maggioranza delle persone, e quindi la loro esperienza, conoscenza e riconoscimento resta tuttora in mano alle arti rappresentative, e in particolare a quella delle immagini in movimento.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira. Barcelona, Kairós, 1978.
- CAVALERA, Fabio, "L'enigma di Donnafugata e il mito del Gattopardo", *Il Corriere della Sera*, 8 agosto 2003.
- ESCHER, Anton, "The Geography of Cinema. A Cinematic World", *Erdkunde*, vol. 60, no. 4, ottobre-dicembre 2006, pp. 307-314.
- GALÁN HERGUETA, Aurora, "Cine, arquitectura y representación", *Expresión Gráfica Arquitectónica*, 10, 2005, pp. 106-111.
- GÁMIR ORUETA, Agustín e Carlos Manuel VALDÉS, "Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, no. 45, 2007, pp. 157-190.
- LAPEBVRE, Martin, "On landscape in narrative cinema", *Canadian Journal of Film Studies - Revue Canadienne d'Études Cinématographiques*, vol. 20, no. 1, spring-primtemps, 2011, pp. 61-78.
- LUKINBEAL, Christopher, "'On Location' Filming in San Diego County from 1985-2005: How a Cinematic Landscape Is Formed Through Incorporative Tasks and Represented Through Mapped Inscriptions", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 102, no. 1, 2012, pp. 171-190.
- TERRONE, Enrico, "Cinema e geografia: un territorio da esplorare", *Ambiente Società Territorio*, no. 6, 2009, pp. 14-17.
- ZIMMERMANN, Stefan e Chris LUKINBEAL, "Film Geography: A New Subfield", *Erdkunde*, vol. 60, no. 4, ott.-dic. 2006, pp. 315-325.

Filmografia

- Accattone*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1961.
Baaria, Giuseppe Tornatore, Italia-Francia, 2009.
Il Gattopardo, Luchino Visconti, Italia-Francia, 1963.
Le fate ignoranti, Ferzan Ozpetek, Italia-Francia, 2001.
La finestra di fronte, Ferzan Ozpetek, Italia-Turchia-Portogallo, 2003.
Germania anno zero, Roberto Rossellini, Italia-Francia-Germania, 1948.
Gomorra, Matteo Garrone, Italia, 2008.
Gravity, Alfonso Cuarón, USA-UK, 2013.
Hamam, Ferzan Ozpetek, Italia-Turchia-Spagna, 1997.
Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, Italia, 1948.
Malena, Giuseppe Tornatore, Italia-USA, 2000.
La migliore offerta, Giuseppe Tornatore, Italia, 2013.
Mine vaganti, Ferzan Ozpetek, Italia, 2010.
Pane e tulipani, Silvio Soldoni, Italia-Svizzera, 2000.
La pivellina: non è ancora domani, Tizza Covi e Reiner Frimmel, Italia-Austria, 2009.
Roma città aperta, Roberto Rossellini, Italia, 1945.
Stromboli, Roberto Rossellini, Italia-USA, 1950.
Le voyage dans la lune, Georges Méliès, Francia, 1902.

Lit-blogs y blogosfera literaria en Italia: relevancia en el sistema literario y debate actual

Fabrizio LORUSSO

Universidad Nacional Autónoma de México

La intención del presente artículo es ofrecer un marco explicativo y un panorama sobre las principales revistas literarias o lit-blogs italianos de mayor tradición presentes en la red. No se incluye la descripción de cada revista o de la entera blogosfera o blogalaxia literaria italiana, sino que se evidencian sus peculiaridades, conformaciones y funciones, resumiendo los debates clave sobre el fenómeno, pues estos espacios virtuales ya se consideran como parte fundamental del sistema literario actual, es decir, son actores relevantes para el conjunto de relaciones sociales dinámicas que relacionan a los operadores del sector: lectores, autores, editores, medios.

No existe una definición unívoca del objeto de este trabajo, los lit-blogs, más bien hay acercamientos a este fenómeno. Lo que cabe aclarar desde un principio es que no me estoy refiriendo a las páginas web de las revistas académicas o literarias cartáceas, sino a espacios de interacción que nacen y se desenvuelven totalmente en la red, como son los blogs, con publicaciones periódicas, normalmente más frecuentes de las que efectúan las revistas tradicionales. En el panorama italiano los blogs literarios son un objeto híbrido, no bien identificado, y, por lo general, se conocen como web-zine (*web magazines*) literarias o culturales, lit-blogs (*literature blog*), book-blogs, revistas literarias *on line*, blogs culturales, entre otras definiciones. Su naturaleza es difícil de capturar e híbrida por dos motivos: primero, si bien su principal tema de interés es la literatura, abarcan todo tipo de temática cultural, social, política, histórica y de actualidad; segundo, ya la forma del blog en sí, diferente de las páginas web clásicas, tiene una definición lábil y en constante modificación. Según Alejandro Piscitelli un blog o:

un weblog es, básicamente, un sitio web personal y sin fines de lucro, constituido por noticias y reflexiones, con un formato que facilita las actualizaciones. Cada nueva pieza de información que se agrega se suma a la última, creando un permanente fluido de noticias. La información es provista por el creador del sitio o por contribuyentes voluntarios de contenidos. Habitualmente incluye tanto comentarios personales como enlaces a sitios web donde se tratan los temas de interés del weblog en cuestión.¹

¹ Alejandro Piscitelli, "El retorno de los weblogs", *Beta_text*, abril, 2002.

Sin embargo, hoy hay blogs con fines de lucro y que no son personales. Alonso y Martínez enlistan unas características que definen el blog: es un espacio de comunicación personal; sus contenidos abarcan cualquier tipología y presentan una marcada estructura cronológica; la presencia de enlaces a sitios web relacionados con los contenidos del blog permite una interactividad que aporta al blog un valor añadido, como elemento dinamizador en el proceso de comunicación.²

El dinamismo peculiar de los blogs es evidenciado también por Contreras:

un weblog no es sólo una página web estática donde la comunicación con el visitante es unidireccional, es decir, del editor a los visitantes en un esquema uno a muchos (1->M); un weblog permite establecer un sistema de comunicación donde toda la comunidad son editores, colaboradores y críticos, formando un esquema multidireccional (M<->M).³

Más allá de describir cada uno de los blogs, lo que interesa para el caso de las revistas literarias *on line* en Italia es el sistema que ellas han ido creando: una blogosfera, que se considera como un “sistema virtual, en el que se establecen comunidades de weblogs, categorizados temáticamente o por perfiles de interés. Éstos conforman, pues, el mensaje y la blogosfera, el lugar para habitar en internet”.⁴ El conjunto de blogs interconectados entre sí mediante enlaces de hipertexto es un fenómeno social, no simplemente un dato técnico o una publicación, como puede ser, en cambio, el contenido de una página o blog considerado aisladamente. Si los representamos como un todo, como una galaxia de interacciones e hipervínculos, entonces queda clara su influencia, ejercida de manera colectiva, dentro de un sistema que interactúa a nivel virtual con el mundo o sistema literario, pero, asimismo, influye en la realidad, en los otros medios, en la relación lector-autor-editor, en gustos, popularidades, interlocutores y preferencias culturales en sentido amplio.⁵

Según la cantidad de personas o el tipo de sujeto que los maneje, los blogs pueden ser personales (escritos por una persona para fines personales), colectivos (escritos por más personas para fines fijados por el grupo) o institucionales (escritos por una o más personas, pero representando una empresa o

² Jaime Alonso y Lourdes Martínez, “Medios interactivos: caracterización y contenidos”, pp. 261-305.

³ Fanny Contreras Contreras, “Weblogs en educación”, *Revista Digital Universitaria*, vol. 5, núm. 10, p. 4.

⁴ Julio Cabero y María del Carmen Llorente eds., *La rosa de los vientos. Dominios Tecnológicos de las TICs por los estudiantes*, p. 234.

⁵ Listados de la blogalaxia literaria y cultural italiana se encuentran en las páginas: <http://tropicodellibro.it/sezione/riviste-digitali/riviste-letterarie>; <http://labs.ebuzzing.it/top-blogs/letteratura>; <http://www.blogitalia.it/classifica/categoria/arte-e-cultura>; <http://blogbabel.liquida.it/classifica-blog/group-blog/>

institución formalmente establecida). Los blogs literarios o culturales italianos más importantes entran en una de estas categorías, pues existen páginas individuales, aunque abiertas a colaboraciones externas, como *Lipperatura* de Loredana Lipperini, *Vibrisse* de Giulio Mozzi, el blog de Giuseppe Genna o *Letteritudine* de Massimo Maugeri.⁶ Hay blogs colectivos como *CarmillaOnline*, *Giap*, *Nazione Indiana*, *Il Primo Amore*, *Lavoro Culturale* y la *Poesia e lo Spirito*, o bien institucionales, ya sea ligados a una asociación cultural, a una revista de papel o editorial como *Minima&Moralia*, *Tropico del Libro*, *Alfa-beta2*, *DoppioZero*.

El planteamiento de este trabajo es que las principales y más históricas revistas web italianas han conquistado un espacio relevante en el panorama cultural nacional y han establecido un diálogo con las sedes tradicionales de la crítica y la información literaria. De este modo ya son una parte importante y dinámica del sistema literario y es imprescindible comprender sus rasgos y contribuciones dentro de dicho sistema y, más allá de ello, dentro de la cultura italiana en general.

En el debate general sobre internet y la red, se hallan posiciones extremas que también afectan la discusión sobre la autoridad de las revistas literarias en línea: internet ha democratizado la difusión de contenidos y el acceso a ellos, y así se multiplican las fuentes de información, incluyendo las que no tienen puramente una lógica comercial, pero por otro lado los contenidos tienen menos filtros, son más numerosos y de libre publicación, por ende tienen el riesgo de perder confianza y calidad.

Con el paso del tiempo, sobre todo en la última década, la calidad y confianza de blogueros, páginas web y revistas *on line* se ha tenido que construir según algunas de las pautas que seguían también los medios tradicionales y, finalmente, sólo los interlocutores, medios, colectivos o personas, que hayan mantenido en los años las características de continuidad, confianza y calidad en sus contenidos dentro de la llamada blogosfera, han podido sobrevivir y afirmarse como fuentes atendibles entre los cibernautas.

Un medio tradicional, si bien puede perder su legitimidad, por lo general se va conquistando un alto grado de autoridad y credibilidad, percibida por los navegantes también en la red, y no sólo en el “mundo real”. Asimismo, se ha ido reduciendo el prejuicio contra los blogueros, que, cada vez más en el sector literario italiano, van acompañando a los críticos profesionales, a los académicos, a los periodistas especializados y a los editores. Antes, de hecho, la web no se consideraba como un espacio de socialización literaria, los blogueros no eran contactados ni acreditados para eventos y era escaso su vínculo con el sector editorial.

⁶ La dirección web de cada uno se va a mencionar a lo largo del artículo.

Más allá del caso de cada bloguero, más o menos exitoso o relacionado con el sector editorial y el medio literario nacional, hay que destacar que los book-blogs son, en gran parte, colectivos y, en este sentido, el blog se entiende como algo diferente del bloguero o de la clásica figura del crítico o del experto, pues el blog es un objeto cultural y, a la vez, un espacio para compartir, difundir e interactuar.

Pese a las creencias comunes, los blogs literarios tienen varios puntos en común con la prensa tradicional: seleccionan sus contenidos, tienen redacciones, cuentan con nichos de lectores y especializaciones y, en algunos casos como por ejemplo *Alfabeto2* o *Il Primo Amore*, tienen también una revista de papel junto a la página web. Con respecto a este último elemento, los blogs pueden ser una extensión digital de una revista de papel, en circulación o ya extinta en su versión tradicional, o, viceversa, una revista cartácea puede nacer de la costilla de los blogs.

Éstos, desde luego, ofrecen contenidos que pueden ser multimediales, utilizar lenguajes y códigos múltiples, hipertextos y enlaces internos y externos; a diferencia de los medios impresos, tienen menores límites en la cantidad de palabras publicables y sus lectores son más activos, tanto en el mismo espacio del blog, cuando es permitida la interacción por medio de comentarios, o bien en las redes sociales, donde se difunden los artículos. Sin embargo, he de señalar que el uso de contenidos multimediales y la explotación completa de todos los recursos de la web 2.0 por parte de los lit-blogs no ha sido una prioridad, pues se privilegia todavía la selección de contenidos por la calidad de sus componentes textuales más que por eventuales elementos multimediales, que se entienden como acompañamiento, y no como contenido central y único. A veces se encuentran post que contienen sólo una foto, un documental, dibujos, un breve video o únicamente enlaces, pero éstos son casos excepcionales o reenvían al lector a otros contenidos más complejos.

No cabe duda que la blogosfera es muy amplia, y lo es aun considerando sólo un nicho, como el de los blogs culturales, y más precisamente, literarios. Aunque esta última categoría ya no esté representada por blogs que se dedican únicamente a la literatura, el grupo de sitios web que se clasifican como lit-blogs italianos está bastante bien definido. Los principales criterios que se proponen para discernir entre ellos y esbozar una clasificación para elegir los más relevantes son los siguientes:⁷

- Antigüedad del blog *on line*, continuidad de las publicaciones.
- Autores y redactores (normalmente hay escritores, periodistas, operadores del sector editorial y colectivos de autores detrás de muchos

⁷ Giulia Iannuzzi, "Siti web e informazione letteraria. Spunti per una riflessione da cominciare", pp. 35-40.

blogs, y eso aporta cierto nivel de confianza y autoridad o reconocimiento).

- Popularidad, reconocimiento de la calidad y autoridad dada por la atención y reproducción de contenidos suscitada externamente en la sociedad y otros medios, también tradicionales; las redes con otros sitios web y enlaces o ligas recíprocas; presencia en ranking como el de *ebuzzing.it*, *blogbabel* y *blogitalia.it*.

Según estos criterios y la literatura académica disponible, pude elaborar una lista de los lit-blogs con más de una década en la blogalaxia, integrando la propuesta hecha por Giulia Iannuzzi, que es la siguiente:⁸

<http://www.carmillaonline.com/>
<http://www.wumingfoundation.com/giap/>
<http://www.nazioneindiana.com/>
<http://www.ilprimoamore.com/>
<http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/>
<http://vibrisse.wordpress.com/>
<http://www.iquindici.org/>

para agregar al menos otros tres sitios, que son:

<http://www.mangialibri.com/>
<http://www.lankelot.eu/>
<http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/>

Entre los blogs más recientes, los que se ganaron un alto nivel de credibilidad de 2007 a la fecha son:

<http://www.minimaetmoralia.it/>
<http://www.finzionimagazine.it/>
<http://scrittoriprecari.wordpress.com/>
<http://quattrocentoquattro.com/>
<http://www.lavoroculturale.org/>
<http://www.alfabeta2.it/>
<http://www.poesia2punto0.com/>
<http://www.criticaletteraria.org/>
<http://tropicodellibro.it/>
<http://www.rivistacadillac.com/site/>
<http://www.malicuvata.it/>
<http://quattrocentoquattro.com/>
<http://www.scritturebreve.it/>
<http://letteratitudine.blog.kataweb.it/>

⁸ Giulia Iannuzzi, *L'informazione letteraria nel web. Tra critica, dibattito, impegno e autori emergenti*.

Justo en este último blog, *Letteratitudine*, dirigido por el escritor Massimo Maugeri, se encuentra la que quizás sea la lista más completa de los lit-blogs italianos, colocada en el blogroll de lado derecho. Maugeri también se dedica a reseñar periódicamente las principales revistas de la blogosfera a la manera de un observatorio. Por motivos de espacio, omito aquí mencionar todos los blogs: desde luego, varios más merecerían incluirse en un análisis más extenso de este fenómeno, para el cual es útil señalar algunos rankings, basados en criterios de relevancia en la web, visitantes, ligas recíprocas, número de publicaciones u otros métodos, específico para cada ranking:

<http://labs.ebuzzing.it/top-blogs/letteratura>
<http://www.blogitalia.it/classifica/categoria/arte-e-cultura/>
<http://blogbabel.liquida.it/classifica-blog/group-blog/>

Los elementos de diferenciación, que al mismo tiempo funcionan para esbozar una tipificación, de los cuales desciende el reconocimiento distintivo y la identidad de cada blog, son varios:

- Estructura física y diseño.
- Contenidos y su organización (por tags o etiquetas o macrocategorías temáticas o por géneros literarios, etcétera).
- Organización (jerarquía y métodos de decisión: redacción muy abierta, restringida o unipersonal, presencia de un director responsable, registro oficial en el tribunal, entre otras).
- Funcionamiento y participación de lectores (frecuencia de los post, presencia de comentarios moderados o libres, *netiquette*⁹, contactos, relación con los social networks).
- Relación al exterior de la red y con otras revistas web (por ejemplo: edición de revista de papel además del blog, o de libros/e-books como extensión del blog, organización de lecturas públicas o eventos, realización de búsqueda de talentos, ofrecimiento de servicios editoriales, activismo externo sobre temas políticos o sociales, a veces en alianza con otros lit-blogs o medios).
- Posición política e identidad reconocible.
- Mayor atención a la literatura de género y popular, las nuevas expresiones, la multiculturalidad, las ediciones y los escritores independientes con respecto a la literatura alta, las grandes editoriales o las lógicas puramente de mercado: éste es un punto común, pero también de diferenciación parcial entre algunos blogs, según la línea de cada uno.

Hay también elementos comunes, del todo o en parte, entre los miembros de esta especial blogosfera literaria, que los distinguen e identifican:

⁹ La *netiquette* es el conjunto de normas de buenas conducta dentro de un espacio web interactivo: el lenguaje y tipo de comentarios no tolerados, la extensión de los comentarios, el tono adoptado con los demás usuarios del blog, etcétera.

- La atención a autores nuevos y emergentes, que publican inclusive después de una experiencia de publicación en línea.
- La promoción de antologías y colectivos (Wu Ming, KaiZen, I Quindici, SIC...).
- Frecuentemente hay uno o más autores reconocidos que fundan o participan en la web-revista, y esto ha servido para dar a los blogs más credibilidad y percepción de autoridad.
- El compromiso social, civil y político y la promoción de iniciativas conjuntas, dentro y fuera de la red con lecturas, manifestaciones, cartas, peticiones, difusión de contenidos, observatorios, iniciativas sociales. Hay una creciente reflexión sobre el trabajo cultural en Italia, la ética en el sector editorial, el derecho de autor, la precariedad laboral, la educación y la escuela, es decir, una autorreflexión sobre la misma “República de las letras” y el sistema literario, pues gracias a la novedad de la web las letras se interrogan más sobre sí mismas y los blogs dialogan entre sí.
- La presencia de temas muy variados, no sólo literarios: comics, videojuegos, cine, tele, series, contrainformación, reportajes, música...
- La señalación o la cobertura crítica de eventos públicos fuera del circuito tradicional: ferias, presentaciones, lecturas, concursos.
- Un regreso a los clásicos, y una atención hacia obras raras, reediciones y traducciones.
- Una escasa internacionalización en términos de la lengua utilizada (sólo WuMingFundation/Giap es multilingüe), que no impide el seguimiento por lectores de todo el mundo y la creación de nexos (reales y virtuales) con revistas y autores, eventos e iniciativas a nivel internacional y resulta también en traducciones y reseñas de obras extranjeras.
- La presencia de códigos múltiples, es decir de multimedialidad.
- La existencia de ligas tanto externas, que diseñan una red preferencial de nexos, creando una red, un sistema, como internas, que envían a otras entradas del archivo del sitio, valorizando así los materiales presentes en él.
- Los blogs se consideran complementarios con las instituciones culturales existentes, no sustitutos, y se relacionan profundamente con la producción y difusión cultural del mundo no virtual.
- Casi todos los blogs son constituidos por voluntarios.

Finalmente, dadas estas características, se comprende por qué lit-blog es una definición imprecisa o incompleta, pues se trata de revistas literarias en línea, con la forma y los rasgos de los blogs, pero con un interés cultural amplio y politématico o interdisciplinar, determinado justamente por el medio y también por la presencia de conjuntos o colectivos de redacción, además de un núcleo fundador o de autores reconocidos, presente en algunos casos, que van marcando ciertas tendencias editoriales.

Sin embargo, la filosofía de fondo de los blogs se alimenta de muchos factores, es cambiante, a veces está declarada en la página mientras que otras

se deduce indirectamente de la selección y presentación de los contenidos, y finalmente, en el caso de los blogs colectivos o institucionales, puede estar definida a partir de las dinámicas del grupo de redactores o de la institución (editorial, empresa, asociación cultural, etc.).

Según el bloguero eFFe, autor de un ensayo imprescindible sobre los book blogs,¹⁰ éstos ya se pueden definir como intelectuales colectivos, lugares de la cultura o agencias de socialización, o sea, son gerentes de espacios públicos y su papel se ha construido de manera firme y duradera, pues su nicho sigue activo y su relevancia crece, a pesar de la tendencia general a la caída de popularidad de los blogs, que ya no estarían de moda como en un principio, frente a la embestida de las redes sociales. En realidad, hubo un reacomodo y los blogs, lejos de desaparecer, se han especializado y perfeccionado, fortaleciendo nichos de interés y enlazándose en blogalaxias articuladas y dinámicas que no son reemplazadas por las redes sociales sino que, más bien, interactúan y se refuerzan con ellas.

El ensayo de eFFe evidencia, asimismo, la cuestión ética detrás del trabajo cultural y del fenómeno de los blogs y los blogueros, ya sean individuales o colectivos, y aboga por una suerte de código de ética y transparencia compartido, sobre todo *on line*, para manejar las relaciones con el mercado editorial y los otros medios.

En efecto, algunos de ellos son vistos como blancos fáciles para la colonización de grandes editores o de oficinas de prensa, o bien, se vuelven portadores de prácticas poco éticas, ligadas a una perversa “antropología del regalo”, al intercambio de favores, a las expectativas ligadas al *do ut des*, a la ambigüedad y escasa transparencia en la relación con el sistema literario y, especialmente, con editoriales que llegan a comprar o pervertir la credibilidad de algunos de ellos. Muchos blogueros son voluntarios, precarios del mundo laboral y de la literatura, y existe, por lo tanto, el peligro de la cooptación de su trabajo, opiniones o servicios, a cambio de perspectivas, prebendas o simples promesas que las grandes editoriales o los medios tradicionales pueden brindar.

En cambio, actualmente el papel de los lit-blogs que no comparten estas lógicas, que finalmente resultan ser los más duraderos y reconocidos en la red, va adquiriendo más importancia y credibilidad para la creación o construcción de sentido. Su blogosfera equivale ya a un mapa conceptual, es un punto de agregación y socialización para comunidades de navegantes, sirve de filtro de selección dentro del exceso informativo y editorial, integrando los medios tradicionales de comunicación y difusión literaria. En fin, la literatura se dedica, entre otras cosas, a narrar su tiempo y a sugerir caminos y desemboques posibles e imaginarios. Los editores, los medios y los lectores la hacen circular, la

¹⁰ eFFe, *I book blog. Editoria e lavoro culturale*.

comentan, la comparten y la analizan, y desde luego, dentro de estos procesos, no se puede prescindir de la red y sus habitantes.

Para cerrar, quiero citar algunos extractos sobresalientes de un texto del escritor Vanni Santoni, titulado “Come autore, non esisterei senza i blog - Una lettera di Vanni Santoni”:

come autore, non esisterei senza i blog. Da completo *outsider* del mondo letterario, esordii grazie a quel *Personaggi precari* che tenevo su Splinder: vinse un concorso “per il miglior testo tratto dal web” (si era nel periodo in cui l’editoria guardava ai blog con un entusiasmo forse esagerato, ma la scena era effettivamente molto vitale) e approdò in libreria con un piccolo editore. Da lì cominció tutto. Se dovessi isolare i momenti chiave della mia carriera, oltre a quell’esordio e all’altrettanto cruciale prima uscita con un editore piú grande, bene, a questi due io affiancherei la pubblicazione del mio primo testo letterario su *Nazione Indiana* e del mio primo pezzo critico su *Carmilla*.

[...] da esterno a ogni circolo (e dunque privo di qualsivoglia percezione delle strutture e camarille del cosiddetto “campo letterario”) e sfiduciato rispetto alle pagine culturali dei quotidiani (mi ero del resto formato nel circuito delle autoproduzioni militanti), per me *Nazione Indiana* e *Carmilla* erano semplicemente *i luoghi del dibattito letterario*, e tale opinione rimane immutata anche oggi che di letteratura e editoria so qualcosa in piú di allora. Certo, alcune cose sono cambiate, ad esempio i luoghi di dibattito si sono moltiplicati, tant’è che il rito quotidiano della consultazione di *Nazione Indiana* e *Carmilla* si è ampliato con Il primo amore, minima&moralia, Scrittori Precari, GAMMM, Le parole e le cose, Finzioni, 404, Lankelot, Terranullius, Critica Impura, Doppiozero, Giap, Alfapiú, Scrittori in causa, Via dei Serpenti e Archivio Caltari— ma non per questo è passato in secondo piano: rimane il primo gesto che segue l’accensione del computer. La mia impressione è infatti che la scena sia quanto mai viva e vitale e del massimo interesse, e non è questione solo di esordi e letture quotidiane: quando, al lancio del progetto SIC, dovevamo “reclutare” scrittori, fu innanzi tutto nel mondo dei blog letterari che andammo a pescare; e anche quando, piú recentemente, mi sono trovato, nel mio piccolo, “dall’altra parte della barricata”, a fare scouting per la collana di narrativa che sono stato chiamato a inventare per Tunué, è tra i blog letterari, collettivi e individuali, celebri e sconosciuti, che sono andato a perdere le notti.

Sarà perché ho vissuto sulla mia pelle la “democratizzazione” dell’accesso all’editoria che la pubblicazione on-line può conferire, sarà perché guardando spesso all’estero so quanto siano vere le parole di Sartori nell’autointervista pubblicata proprio su *Nazione Indiana* il 20 marzo, circa la particolare dimensione e rilevanza che ha il fenomeno in Italia, ma la situazione mi sembra ancora eccellente, specie in un momento storico in cui i blog come medium hanno perso peso, depauperati dall’avvento dei social network. La letteratura, però, ha bisogno di spazio e tempo, e non la si può fare a colpi di 140 caratteri o di “mi piace”: è dunque normale che, almeno nel nostro ambito, Facebook e Twitter non abbiano causato chissà che sfracelli, ma siano diventati solo ulteriori mezzi di diffusione dei testi.

Quali, invece, i punti in cui si può migliorare (a parte, forse, togliere dalla testata di *Nazione Indiana* quel piccolo cartone animato)? È annosa la questione dei commenti (commenti sí, commenti no, commenti moderati, solo utenti registrati, eccetera), ma non credo che il problema stia lí: se da un lato è vero che raramente nei commenti vengono portate argomentazioni all'altezza del post, e che a volte *Nazione Indiana* o *minima&moralia* possono rassomigliare a covi di troll, sopporto e sopporterò sempre con piacere qualunque litigata in cambio di un commento che porti uno spunto di riflessione, un link a un qualche altro articolo d'interesse o anche solo un apprezzamento, che specie per chi è agli inizi è sempre motivo di conforto e spinta a continuare (e quello che ci interessa è che chi scrive continui, e chi continua migliori, o no?); credo magari che un punto di miglioramento potrebbe stare in un maggior dialogo tra piattaforme: mi pare ci sia ancora un po' di pudore nel linkarsi a vicenda all'interno dei pezzi, nel riprendere il post di un altro blog per lanciare un dibattito, nel fare rete anche al di fuori della colonnina laterale col "blogroll" (che comunque è migliore di quelle di Repubblica e Corriere con le attricette in costume e gli animali strani), nel creare iniziative congiunte come quella che vede oggi di nuovo insieme *Nazione Indiana* e *Il primo amore*. Ma fate come vi pare: io vi debbo già tutto, o blog letterari. State bene, buona festa.¹¹

De esta forma, Santoni da cuenta de la importancia de los lit-blogs sobre todo para el dinamismo de todo el sistema literario italiano, pero también para las distintas fases de la carrera de las nuevas generaciones de escritores, y finalmente para los lectores, los medios de comunicación, las editoriales y el entorno cultural en general. El fenómeno de los blogs culturales-literarios, conformado por una blogalaxia tan variada, viva y rica, muy peculiar del panorama literario italiano, no ha cedido a la tentación de perder su alma, vendiéndose al mercantilismo editorial o mediático, y, en cambio, se ha reforzado como interlocutor para la promoción de nuevas visiones sobre la escritura y la literatura, de experimentos interesantes e iniciativas conjuntas con alcance social.

Bibliografía

- ALONSO, Jaime y Lourdes MARTÍNEZ, "Medios interactivos: caracterización y contenidos", en Javier DÍAZ NOCI y Ramón SALAVERRÍA, eds., *Manual de redacción ciberperiodística*. Barcelona, Ariel, 2003, pp. 261-305.
- CABERO, Julio y María del Carmen LLORENTE eds., *La rosa de los vientos. Dominios Tecnológicos de las TICs por los estudiantes*. Sevilla, Grupo de Investigación Didáctica, 2006.

¹¹ Vanni Santoni, "Come autore, non esisterei senza i blog - Una lettera di Vanni Santoni", *Nazione Indiana*, 23 de marzo, 2013.

- IANNUZZI, Giulia, “Siti web e informazione letteraria. Spunti per una riflessione da cominciare”, en AA.VV. *Scintille umanistiche*. Milano, Mimesis, 2010, pp. 35-40.
- IANNUZZI, GIULIA, *L'informazione letteraria nel web. Tra critica, dibattito, impegno e autori emergenti*. Milano, Biblion, 2009.

Bibliografía informática¹²

- CONTRERAS CONTRERAS, Fanny, “Weblogs en educación”, *Revista Digital Universitaria*, vol. 4, n. 10, 10 de noviembre de 2004, 1-12.
http://www.revista.unam.mx/vol.5/num10/art65/nov_art65.pdf
- eFFe, *I book blog. Editoria e lavoro culturale*.
<http://www.daeffe.it/cosa/i-miei-libri/i-book-blog-editoria-e-lavoro-culturale/>, 2013
- PISCITELLI, Alejandro, “El retorno de los weblogs”, *Beta_text*, abril, 2002.
<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002cuart/varios/betatest5-5.html>
- SANTONI, Vanni, “Come autore, non esisterei senza i blog - Una lettera di Vanni Santoni”, *Nazione Indiana*, 23 de marzo, 2013.
<http://www.nazioneindiana.com/2013/03/23/come-autore-non-esisterei-senza-i-blog-una-lettera-di-vanni-santoni/>
- SARTORI, Giacomo, “Nazione indiana, i blog letterari, la cultura italiana”, *Nazione Indiana*, 20 de marzo, 2013.
<http://www.nazioneindiana.com/2013/03/20/nazione-indiana-i-blog-letterari-la-cultura-italiana/>

¹² Todas las referencias a sitios web fueron consultadas el 20 de noviembre de 2014.

Índice

Presentación	5
Literatura italiana del siglo xx	
L'utopismo senza utopia di Italo Calvino Luca POCCHI	11
Quel che resta della novella: brevi considerazioni sull'antiumanismo del Novecento Andrea SANTURBANO	21
<i>Un romanzo mai letto</i> : una nueva lectura de <i>Il ricordo della Basca</i> de Antonio Delfini Israel MIRELES	31
Uno scienziato allo specchio. Renzo Tomatis e <i>Il laboratorio</i> Alfredo LUZI	39
<i>Homo ludens</i> : Hugo Rahner e Antonio de Petro a confronto Paola LEONI	51
Elsa Morante, ovvero il poeta contro il caos Montserrat MIRA	57
Lo que se dice, lo que se implica y lo que la autora quiere comunicar. Notas para un análisis pragmático de <i>L'isola di Arturo</i> Sabina LONGHITANO	67
<i>Il mondo salvato dai ragazzini</i> : la búsqueda de su fundamento como manifiesto político, poético y espiritual. Mariana GARCÍA	85
La fuente griega y la reinterpretación del mito en "La serata a Colono" León CAMARGO	97

Tancredi Falconeri y su vínculo con el héroe romántico y la novela del siglo XIX Diego MEJÍA	105
--	-----

Filosofía, Historia, Historia del Arte

Los primeros epítomes de Marsilio Ficino a los <i>Diálogos</i> de Platón: entre vida contemplativa y vida activa Alejandro FLORES y Teresa RODRÍGUEZ	113
--	-----

Dos rectas paralelas que se encuentran: Estado italiano e Iglesia católica entre unificación y <i>non expedit</i> Andrea MUTOLO	123
---	-----

Riforme e <i>Reforma</i> . Secolarizzazione e chiesa cattolica in Italia e in Messico nel XIX secolo Franco SAVARINO	135
--	-----

La costruzione di un'identità nazionale attraverso i monumenti: l'esempio dell'Ara Pacis Augustae Giuditta CAVALLETTI	147
---	-----

Teatro, cine, nuevos escenarios del debate cultural

Maldición, traición y venganza en <i>Rigoletto</i> e <i>Il trovatore</i> Armando CINTRA	157
--	-----

Narrazione e paesaggio: il racconto del territorio italiano attraverso il cinema nazionale Gerardo Alonso RÍOS	175
--	-----

Lit-blogs y blogosfera literaria en Italia: relevancia en el sistema literario y debate actual Fabrizio LORUSSO	187
---	-----

La Italia del siglo XIX al XXI: literatura, crítica, historia, cultura
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
se terminó de editar en octubre de 2017 en los talleres de
Taller de Diseño e Impresión, S. A., de C. V.
Avenida Dos No 274, San Pedro de los Pinos, Ciudad de México.
Se utilizaron en la composición tipos Times 12 pts.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Sabina Longhitano