

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, MANUEL GIL ROVIRA,
MILAGRO MARTÍN CLAVIJO E IRENE SCAMPUDDU (Coords.)

UN RECORRIDO POR LAS LETRAS ITALIANAS EN BUSCA DEL HUMANISMO



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

UN RECORRIDO
POR LAS LETRAS ITALIANAS
EN BUSCA DEL HUMANISMO

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, MANUEL GIL ROVIRA,
MILAGRO MARTÍN CLAVIJO E IRENE SCAMPUDDU (Coords.)

UN RECORRIDO
POR LAS LETRAS ITALIANAS
EN BUSCA DEL HUMANISMO



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 283

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta:

©Emilio Clavijo Cobaleda, 2004

Han colaborado en la corrección y revisión de los textos presentes en este libro:
Giulia Cocuzza, Nadia La Mantia y Caterina Turibio

1ª edición: diciembre, 2019
978-84-1311-206-0 / Depósito legal: S 553-2019
978-84-1311-303-6 (PDF)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación:

Sara Velázquez García, María Isabel García Pérez y Mattia Bianchi

Impresión y encuadernación:

GRÁFICAS LOPE
Teléfono: 923 19 41 31
Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

Todos los derechos reservados.

*Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



CEP. Servicio de Bibliotecas

Un RECORRIDO por las letras italianas
en busca del Humanismo / Vicente González Martín
[y otros 3] (coords.). — 1a. edición: diciembre, 2019.
— Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2019]

626 páginas. — (Aquilafuente ; 283)

Bibliografía al final de cada capítulo

Textos en español e italiano

1. Humanismo en la literatura. 2. Literatura italiana.
I. González Martín, Vicente, editor.

930.85(4):821.131.1

Índice

“Un paese all’oscuro di se stesso”. <i>Il viaggio in Italia</i> di Guido Piovene Gianpaolo ALTAMURA	11
Breve estudio de los fondos bibliográficos italianos de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca hasta el siglo XVIII Celia ARAMBURU SÁNCHEZ	25
<i>L’uva puttanella</i> di Rocco Scotellaro, dall’autobiografico al sociale Angelo AZZILONNA	43
L’indice di felicità interna lorda (FIL) per un nuovo umanesimo economico Carlo CANZONIERI	59
L’umanesimo etico ed estetico di Giuseppe Antonio Borgese Maurizio CAPONE	61
Decostruire i miti identitari italiani e dell’Umanesimo, per un umanesimo nomade. Prime note Fabio CONTU	85
La cultura della memoria in Giorgio Bassani: “scrivo perché ci se ne ricordi” Silvia DATTERONI	99
Nel canone di due ingegneri. La testualità e la parola Giulio DE JORIO FRISARI	113
<i>Le Confessioni di un italiano</i> di Ippolito Nievo fra epopea storica e neoumanesimo Angelo FÀVARO	125
Il “triangolo d’oro”: il motivo del <i>medico volante</i> fra Italia, Spagna e Francia Chiara FERRARA	141

La ricerca delle radici nel romanzo <i>Vai e vivrai</i> di Radu Mihaileanu e Alain Dugrand Barbara GALEANDRO	155
Tecnologie e Umanesimo: un contributo allo sviluppo delle scienze umanistiche María Angélica GIORDANO PAREDES	169
El humanismo personalista en la cultura italiana de la posguerra María Belén HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	183
Il postumano in Daniele Del Giudice: il caso di <i>Nel museo di Reims</i> Maria Laura IASCI	199
Un viaggio alla ricerca dell'identità da Ippolito a Stanislaw Nievo Giovanni LA ROSA	211
<i>L'humanitas</i> terenziana in Luigi Pirandello Raffaella LO BRUTTO	223
Pinocho y la ideología. El trabajo en la construcción del estado italiano. Alberto LÓPEZ GONZÁLEZ	237
“Prima di essere ingegneri voi siete uomini”: De Sanctis, la prolusione zurighese e l'umanesimo antiretorico Andrea MANGANARO	251
Sbarbaro e Montale a Villa Solaia Cristina MARCHISIO	265
De Amicis y la emigración italiana. Elisa MARTÍNEZ GARRIDO	279
Tino Minetto, poeta padovano, 1918-2018, nel centenario della nascita Fabrizia MINETTO	289
“Un modo di essere”. Bodini, Sciascia e la Spagna Fabio MOLITERNI	303

La rivoluzione tecnologica, ponte del nuovo umanesimo María Gracia MORENO CELEGHIN	315
<i>Dell'impiego delle persone</i> de Carlo Denina y la problemática educativa Laureano NÚÑEZ GARCÍA	329
Ilustración y Humanismo en la obra de Giacomo Casanova. Un análisis histórico de una fuente autobiográfica Alberto NÚÑEZ RODRÍGUEZ	345
Milano, Parigi, la verità: <i>Cento anni</i> di Giuseppe Rovani Alejandro PATAT	357
<i>De Profundis</i> de Salvatore Satta o la desolación de un humanista frente al <i>ventennio fascista</i> Victoriano PEÑA	367
Leonardo Sciascia ponte verso un'unità culturale mediterranea Marco PIOLI	381
Mondi, uomo, natura: coesistenza di passato e futuro nell'opera audiovisiva di Stanislaw Niewo Paola POPULIN	393
Juan Andrés e la cultura ispano-italiana del Settecento: Umanesimo, sincretismo e dialogo culturale Franco QUINZIANO	407
Il lungo Sessantotto italiano Matteo RE	421
Análisis de las variantes textuales en <i>L'Adamira</i> de Giacinto Andrea Cicognini Inés RODRÍGUEZ-GÓMEZ	433
Viaje al Humanismo a través de <i>I dubbi di Salai</i> de Rita Monaldi e Francesco Sorti Yolanda ROMANO MARTÍN	445
Dieci tesi per una soggettivazione coatta e democratica Mario ROSSI	459
<i>Italian Theory</i> in poesía: crítica antropológica diacronica attraverso Pasolini e Caligari Mario ROSSI	473

L'umanesimo di Pirandello	
Marcello SABBATINO	491
Gruppo Novecento: tradizione e modernità nel ritorno all'ordine	
Alessandra SCAPPINI	499
Massimo Bontempelli: figure adriatiche attraverso la storia del Novecento	
Giovanna SCIANATICO	515
Juan Rivera, traductor ilustrado en la España del Trienio Liberal	
Rafael LOZANO MIRALLES y Raffaella TONIN	525
Dopo Pirandello. Sulla lingua teatrale del Novecento	
Pietro TRIFONE	539
Lingua poetica di Franco Scataglini: un classico moderno	
Matteo TRILLINI	549
Gadda, los clásicos, el pastiche lingüístico	
Marta TUTONE	563
Imitación y género epistolar: <i>L'idea del segretario</i> de Bartolomeo Zucchi (1600)	
María Dolores VALENCIA	575
Walter Tobagi	
Lilia ZANELLI	591
Ercole Patti critico cinematografico	
Enzo ZAPPULLA	603
Ercole Patti "alla ricerca della felicità perduta"	
Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ	615

“UN PAESE ALL’OSCURO DI SE STESSO”.
IL VIAGGIO IN ITALIA DI GUIDO PIOVENE
“UN PAESE ALL’OSCURO DI SE STESSO”.
THE *ITALIAN JOURNEY* BY GUIDO PIOVENE

Gianpaolo ALTAMURA

Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”

Riassunto

L’Italia, “nel suo insieme, è una specie di prisma, nel quale sembrano riflettersi tutti i paesaggi della terra”, “è un distillato del mondo”, scrive Guido Piovene nel suo *Viaggio in Italia*. Il celebre reportage, lungo tre anni, è un “inventario delle cose italiane”, che attraversa con passo lento e misurato, da *pedestrian tour*, tutte le *essenze* e le *differenze* della Penisola. Piovene rappresenta la varietà e la complessità dell’Italia della prima metà degli anni ’50, sospesa tra retaggio rurale e provinciale e incipiente boom economico, smentendo ogni stereotipo estetizzante o retorica del pittoresco, convinto com’è del profondo valore morale, culturale e pedagogico, dunque umanistico, di una inchiesta che mira a scoprire e rivelare con discrezione e amore i molteplici aspetti di un “paese all’oscuro di se stesso”.

Parole chiave: Italia, viaggio, memoria.

Abstract

Italy, “as a whole, is a kind of prism, in which all the landscapes of the world are reflected”, “it is a distillate of the world”, writes Guido Piovene in his *Italian Journey*. The famous report is an “inventory of Italian things” (as Piovene himself says), which shows, like a *pedestrian tour*, all the aspects and the essences of the Belpaese. Piovene represents the variety and complexity of Italy in the first half of the 50s, when the country is suspended between the rural and the provincial heritage and the economic *boom*. He does that by denying any idea of *picturesque*: he is convinced of the profound moral, cultural and pedagogical – therefore humanistic –

value of his investigation, which aims to discover the multiple aspects of a “country that is unaware of itself”.

Keywords: Italy, journey, memory.

Malgrado le ripetute assicurazioni, di cui il libro è disseminato, di non voler scrivere un *baedeker*, Guido Piovene tradisce nel suo *Viaggio in Italia* un’ammirazione sconfinata per la varietà culturale e paesaggistica dello Stivale, che, dice, è un fatto del tutto spontaneo e naturale, che non produce autentica complessità e non implica questioni politiche, ma si limita a creare un diorama di composita ricchezza.

C’è in ogni pagina di questo ponderoso reportage letterario, meticolosa summa di tre anni di viaggio nel Belpaese (dal 1953 al ’56), una sorta di incanto estetico, di sincera ammirazione che si combina peraltro sempre con un livello più pratico di descrizione, relativo agli aspetti emergenti e quantificabili del territorio: ciò che lo stesso Piovene, citando Montaigne (dichiarato punto di riferimento per la scrittura del *Viaggio*), chiama i *pesi*, ovvero quei dati fisici, materiali e numerici in grado di dare profondità – “senso concreto” dice lo scrittore – a un resoconto che si propone, andando ben oltre le convenzioni della prosa d’arte o le riflessioni antropologiche sull’ethos e sul *genius loci*, di essere un puntuale “inventario delle cose italiane” (Piovene, 2003: 7), evitando ogni tentazione oleografica.

Pubblicato nel 1957, il viaggio di Piovene si svolge a cavallo del boom economico italiano, perciò – l’autore ne è pienamente cosciente – al centro vi è un oggetto dinamico, la società italiana in vorticoso trasformazione. Questa condizione provvisoria non menoma, tuttavia, la capacità del paesaggio di rivelarsi uno straordinario teatro naturale, in grado di impressionare di continuo l’immaginazione di un osservatore smagato come Piovene, reduce tra l’altro dall’impegnativa esperienza di viaggio attraverso gli Stati Uniti registrata nel *De America* (Piovene, 1953). È lo stesso autore, ammaliato dall’espressività creaturale di Napoli, a pronunciare una forte affermazione della qualità *estatica* del *Viaggio*:

So che oggi chi scrive ritiene obbligatorio vedere la vita del popolo soltanto sotto l'angolo sociale ed economico, quasi colpevole di scorgerla diversamente. Io penso che la vita abbia più d'una dimensione, e narrandola non saprei rinunciare a nessuna. Non potrei per esempio rinunciare all'incanto che mi danno le strade e i vicoli di Napoli ancora prima di riflettere che cosa possa esservi di vero o di tragico sotto la grazia della loro commedia (Piovene, 2007: 430).

Il *Viaggio in Italia* nasce, come si sa, come trasmissione radiofonica a puntate per la Rai e qualche anno più tardi, nel 1968, è ridotto anche in versione televisiva, a conferma della sua natura *crossmediale*. Piovene è un attento interprete dei territori che attraversa, di cui sa leggere con finezza tutte le stratificazioni, culturali e socio-economiche. Tuttavia, il *Viaggio* sembra dominato dal senso della vista. L'autore mostra, infatti, una spiccata propensione a cogliere le assonanze del paesaggio rispetto ai modelli dell'arte figurativa e plastica, come lo guardasse sempre in controtuce. In una recensione del 1957 al *Viaggio in Italia*, Montale paragona Piovene a un "pittore di paesaggi che spiegano l'uomo"; Piovene stesso si autodefinisce "visionario di cose vere" (Piovene, 1963). Il paesaggio del Veneto, da cui parte l'itinerario dello scrittore, è, per esempio, "presente [...] come una persona viva" (Piovene, 2007: 25): è una "fantasia dell'Oriente, d'una delicatezza che non ha l'Oriente vero" (Piovene, 2007: 26); "si distende dappertutto", con i "nuvoloni gonfi, che recitano temporali", con le "lune barocche che si affondano nelle valli acquitrinose della costa" (Piovene, 2007: 26). Il Veneto è, per certi versi, "per metà natura e per metà quadro, vive e si guarda vivere, e si compiace di se stesso": risultante dell'interazione con l'uomo, rivela per Piovene il carattere delle genti che lo vivono, "tanto è equilibrato e grazioso: ad esso si conforma l'indole degli abitanti", che "è dolce, sebbene come in tutto il Veneto, lievemente stizzosa". A volte, può sembrare addirittura falso "per eccesso d'arte" (Piovene, 2007: 26), per sospetto di artificio o troppa sprezzatura.

Il paesaggio della nativa Vicenza assomiglia talora a una sorta di sogno che si innesta sulla realtà, con l'impronta visionaria

del Palladio, che seppe creare dal nulla – certo, su richiesta dei facoltosi committenti cittadini – una dimensione neoclassica, in fondo, del tutto priva di necessità politica e base storica, dice Piovene. In un articolo del 1961, *L'antico come estasi*, l'autore avrà a dire che la riproposizione degli stilemi romani a Vicenza “assume quasi l'assurdità del sogno”, ha “la precarietà dell'estasi” (Piovene, 1975: 90). La suggestione onirica esercitata dall'*heimat* è corroborata dall'ammissione di Piovene di sognare ancora, benché già adulto e per di più incallito viaggiatore, il paesaggio limitrofo dei Colli Berici in cui è cresciuto.

Il connubio realtà-sogno è speculare alla dialettica tra prosa e poesia che innerva tutto il libro, nobilitando il *reportage* con frequenti inserti lirici. Anche il Salento, “terra di miraggi”, “ventosa” e “fantastica”, nonché “pieno di dolcezza”, “resta nel mio ricordo – afferma Piovene – più come un viaggio immaginario che come un viaggio vero” (Piovene, 2007: 797). Il *Viaggio* ha, insomma, anche un carattere di *rêverie*: non per nulla Zanzotto ha definito Piovene un “uomo del perpetuo ritorno ad un luogo (inquadrate nel mito dei luoghi natali)”, ma anche “viaggiatore che si misura instancabilmente con ogni altro luogo possibile” (Zanzotto, 1994: 74). Talvolta, come quando si accinge a visitare Venezia, Piovene si chiede se sarà in grado di avere una visione chiara e autonoma di una città di per sé “troppo carica di letteratura” (Piovene, 2007: 22).

Nei suoi sopralluoghi il viaggiatore alterna focus e panoramiche, procedendo per restringimenti monografici e improvvise aperture comparative, utili a definire per affinità o contrasto le proprie tesi sui luoghi visitati. La scintilla che anima il *Viaggio in Italia* è l'inquietudine analogica, la sensibilità vagante, la percezione complessa di Piovene, qualità che vengono messe a frutto tessendo infinite trame di relazioni e di corrispondenze tra gli elementi osservati nell'itinerario. Il celebrato paesaggio toscano, ad esempio, col suo geometrismo un po' stilizzato (su una linea figurativa che va dalla pittura rinascimentale a Cézanne) è affine alla semplicità estrosa e priva di orpelli dei suoi abitanti, al loro carattere schietto, anticonformista e antiretorico. Simile è la cucina regionale, fatta di pochi ingredienti ma di grande qualità, e ben combinati. Anche la bellezza grassa e sensuale dell'Emilia è paragonata a

“certe nature morte di pittori barocchi, con le loro tavole cariche di frutta, pesci e selvaggina” (Piovene, 2007: 244). Natura e arte (o, si capisce, artigianato) si richiamano a vicenda, in Italia, creando dal nulla durature tradizioni. A Bologna la celebre ostessa Cesarina racconta a Piovene l’origine leggendaria dei tortellini, la cui ispirazione sarebbe balenata in mente a un oste mentre era intento a scrutare dall’occhiello di una porta l’ombelico di una Venere nuda.

Questo meccanismo analogico non è privo di connessioni geografiche ardite e di ampi balzi di memoria e conoscenza: il Molise pastorale e avito è paragonato alla Scozia o comunque, agli ambienti di certi drammi di Shakespeare; la Sila calabrese è accostata all’Alpe di Siusi e a certe catene montuose svedesi, così come il *mare di olivi* di Gioia Tauro, avvicinato alla Catalogna. Ciò non vale soltanto sul piano estetico o iconografico, ma anche dal punto di vista antropologico: Milano ad esempio, che Piovene intende come la capitale morale italiana, è definita un’America senza crudeltà, cioè una città estroversa, *business-minded*, piuttosto puritana ma con uno spiccato culto dell’ostentazione, eppure, in fondo, abitata da gente sentimentale e, anzi, caratterizzata da un senso dell’umorismo che – scherza Piovene – sembra propagarsi per le strade e le piazze come un gas. Genova, a sua volta, è avvicinata all’Inghilterra, per il suo rapporto verace, atavico, con il mare e la sua indole parsimoniosa e a volte scostante, mercantile, ma tendente alla chiusura ermetica, al segreto, all’oligarchia, familiare e corporativa, proclive a esercitare, non ad ostentare, la propria potenza. Le si contrappone, dall’altro lato del Mediterraneo, Venezia, città meno rustica e più dolce, anche nelle specialità culinarie, laddove, invece, la consorella marinara è speziata, saracena, orientaleggiante.

Piovene esprime una visione quasi *organicistica* dell’Italia, in cui non è possibile espungere o eliminare alcun elemento, alcuna tessera del mosaico, senza toglierle fascino, completezza, leggibilità. Questo vale anche per il paesaggio, sia o meno antropizzato, avverte il narratore: “distruggete la natura intorno, oppure abbattetela isolando le case che gli fanno da contrappunto, e il monumento, anche se immune, sarà in realtà semiperduto” (Piovene, 2007: 433). L’Italia assomiglia a “una specie di

prisma, nel quale sembrano riflettersi tutti i paesaggi della terra, facendo atto di presenza e armonizzandosi l'un l'altro" (Piovene, 2007: 508). Le Marche sono, ad esempio, un distillato del Paese in quanto esempio integro "di quel paesaggio medio, dolce, senza mollezza, equilibrato, moderato, quasi che l'uomo stesso ne avesse fornito il disegno" (Piovene, 2007: 508). Allo stesso modo, Roma è una metropoli che fonde ormai, nel dopoguerra, tutti i caratteri regionali italiani, di cui è quasi un caotico compendio. Piovene esprime, tuttavia, una particolare predilezione per il barocco della capitale, che, al di là della sua comune nozione pomposa, spettacolare, teatrale, ritiene lo stile più capace di dar corpo alla natura degli italiani, al loro oscuro vitalismo, refrattario a ogni principio di razionalità, all'individualismo, alla religiosità esornativa e miracolistica, al loro estremismo teatralizzato (anche nella fede politica), al loro estemporaneo genio, che si manifesta nell'arte di inventare, di arrangiarsi, di mascherarsi gattopardescamente per sopravvivere. Tutta questa endemica fantasia il barocco è capace di trasferire in un profluvio di immagini.

In un tempo nel quale prendevano tanto respiro le scienze naturali e fisiche, il barocco fu come una traduzione nell'arte dello slancio che portava l'uomo a conoscere la natura, sperimentarla, interpretarla, viaggiarla, per poi meravigliarsi delle proprie scoperte. Si direbbe che, nel barocco, l'artista voglia trasformarsi in pianta, acqua, fuoco, leone, elefante, serpente, gemma, minerale raro, paese esotico, per sperimentare tutto e sperimentare se stesso sotto cento travestimenti, sorprendersi e stupirsi con le proprie trasformazioni. Questo gusto dell'universo genera in altri la ricerca scientifica; il barocco lo consuma rapido in un fuoco d'immaginazione. È il grande prologo fantastico alla civiltà scientifica ed ai tempi moderni (Piovene, 2007: 847).

La varietà dei centri abitati italiani può presentarsi in maniera armonica o disarmonica, essere *concinnitas* o "confusione degli stili", per dirla con una espressione pasoliniana-gaddiana. A Napoli la sovrimpressioni metastorica delle architetture, aggravata dalla selvaggia proliferazione edilizia moderna, ha prodotto un *milieu* sociale e demografico promiscuo, in cui

coabitano aristocrazia, alta borghesia e popolino. In realtà – spiega Piovene – le due Napoli confluiscono. La Napoli del colore napoletano, con i panni stesi all'aperto ed i bambini brulicanti nei vicoli, confina coi nuovi palazzi. E bisogna esser cauti di fronte ai piani sbrigativi di risanamento affidati al “piccone”, ammonisce. “Esiste una economia del vicolo, per adesso insostituibile” (Piovene, 2007: 453). Sgomberare i famigerati *bassi*, come peraltro il governo sta facendo a Matera proprio in questi anni, significherebbe, infatti, intervenire, *in corpore vili*, su “un sistema di vita elaboratosi nei secoli, ben incorporato, del resto, nell'organismo cittadino, e a cui per ora non sapremmo che cosa offrire in cambio” (Piovene, 2007: 453). Nondimeno, nota acutamente Piovene, il celebrato pittoresco italiano, paradossalmente, nasce anche da queste miserie: l'atipico golfo di Napoli, coi palazzi nuovi accavallati sui decumani, è davvero uno dei più belli del mondo.

Il vitalismo disordinato e irrazionale delle grandi metropoli tirreniche è del tutto differente rispetto all'attivismo di Milano, definita da Piovene una opulenta borgata padana in trasformazione, ma secondo i criteri lineari e comunque leggibili di una rigorosa religione civile, che assomiglia per la sua forza morale (e motrice) all'etica protestante del capitalismo. Milano sa anche essere bella, anche se non è mai riuscita a essere “estetica”, dice Piovene, o “antica”, essendosi sviluppata secondo le necessità storiche attorno a Piazza Duomo, definita ironicamente come una “coreografia monumentale di gusto bancario” (Piovene, 2007: 90). A questo pseudostile si sono poi sovrapposti in successione lo “stile fascista”, “con i suoi sventramenti senza pietà per le memorie, con la sua tronfiezza, i suoi marmi ed i suoi archi vanitosi”, e quel gusto architettonico che Piovene etichetta con chiara antipatia “americano”, fatto di grattacieli e costruzioni un po' chimeriche, come la Torre Velasca. Milano è comunemente ritenuta brutta perché si discosta dalla “bellezza sigillata d'altre città italiane, che spesso è limite, prigioniera per chi vi dimora; alla perfezione conclusa che talvolta condanna alla sterilità” (Piovene, 2007: 90). Tuttavia, anche dalla corrosione del canone, dallo sfarinamento di ogni uniformità stilistica o convenzione estetica possono sortire cose interessanti, come quegli “avanzi di quartieri” formati anche da

“due case, un crocicchio” che ogni tanto – segnala Piovene – spuntano nell’intricato tessuto urbano meneghino, e non “riescono a morire” (Piovene, 2007: 90). In questa frase, annotata quasi *en passant*, si può intravedere, forse, il segreto orfico dell’Italia, che, come la letteratura secondo Roland Barthes, “è come il fosforo: brilla di più nel momento in cui tenta di morire”.

Nella sua accezione più larga, l’umanesimo italiano è “varietà” anche nel senso di show, spettacolo antropologico, dal momento che l’italiano ha il gusto compiaciuto dell’autorappresentazione (con modulazioni ed effetti di volta in volta comici, tragici, beffardi, satirici, elegiaci, malinconici) a tutte le latitudini e a ogni livello sociale, anche se le “accese fantasie” sono sempre corrette da quella componente pragmatica che Piovene chiama “comodità del carattere” (“Un italiano si controassicura sempre, vive tra pesi e contrappesi, è rivoluzionario e conservatore ad un tempo, e questa è la sua legge”, afferma) (Piovene, 2007: 48). Questa connaturata tendenza carnevalesca, con la sua inesauribile vocazione all’abbassamento parodico, si manifesta molto bene nelle maschere popolari, la cui tradizione – segnala Piovene – è viva ormai nella sola Bergamo. Resta però florido il *chiacchiericcio* di paese, con le dicerie, le novelle, le frottole, le panzane, espressione eloquente del temperamento goliardico nazionale, di cui Piovene dà ampi ragguagli territoriali. Anche qui si ripropone la varietà: lo scherzo emiliano, ad esempio, presenta i caratteri quasi della truculenza, dell’aggressione fisica, mentre quello toscano è più cerebrale, si limita alla beffa, alla burla, ossia alla ricerca del primato morale. Il limite superiore di questa tendenza è il delitto d’onore o d’impulso, sorta di residuo da trivio dell’*estetica del delitto* rinascimentale (di cui lo scherzo è, dopo tutto, una versione *mancata*, simbolica). Piovene racconta l’aneddoto leggendario del macellaio che, chinandosi sul corpo di un uomo appena ferito a morte in una zuffa, esclamò pressappoco: “Però, che bella coltellata!” (Piovene, 2007: 305).

L’altra faccia della medaglia di questa teatralità è il carattere segreto, ermetico, a volte esoterico del paesaggio italiano. L’Italia è un paese gnostico, da iniziati, uno scrigno di segreti per cui bisogna possedere la chiave. Questa riflessione riguarda anche la forma delle città, specie quelle più antiche, uno dei

Leitmotiv del Viaggio. Ci sono città di impronta rinascimentale concepite per essere leggibili immediatamente, come Ferrara e Pienza, ma ci sono anche centri storici medievali, come Siena o Matera, che sono conchiusi e possono essere paragonati a una rosa per l'impianto stradale a spirale o a chiocciola, dove "ogni strada ha un doppio fondo, un segreto, e quasi un retroscena che lo accompagna" (Piovene, 2007: 383). Bologna e Mantova, pure, che a un turista superficiale possono apparire belle città padane e nulla più, hanno i loro autentici tesori "non dirò segreti, bensì avviluppati e nascosti nelle sue pieghe prosperose. Il segreto del ripieno in un piatto succulento", insiste ancora sulla metafora gastronomica Piovene. "Per dirla nel gergo di Freud, andare a Bologna è un po' come rientrare nel caldo del grembo materno" (Piovene, 2007: 273).

Man mano che si procede verso sud, l'elemento magico acquisisce maggiore peso nella psicologia della gente. A Gubbio e ad Assisi sono ancora visibili, lungo le vie del centro abitato, le *porte del morto*, strette aperture ricavate dagli antichi padroni di casa per trasportare dall'interno delle abitazioni in strada i feretri dei morti di famiglia. Questi passaggi venivano poi murati, come a separare superstiziosamente il mondo dei vivi dall'aldilà. Simili consuetudini affondano le radici in ritualità pagane ormai sepolte dal tempo: è la Puglia, la regione più orientale d'Italia, a conservare "le credenze magiche più delle altre, e le indirizza secondo le occasioni verso il sacro o verso il profano" (Piovene, 2007: 780).

Eppure, avverte l'autore, questa dimensione magico-popolare a metà degli anni Cinquanta è ormai in dissolvenza. C'è, in effetti, all'interno del *Viaggio in Italia*, un filone che a un certo punto prende corpo come una grande antitesi, segnando un vero e proprio *cambio di registro*, come uno scarto lirico rispetto al tono sereno e confidente che caratterizza la prima parte del reportage, quella dedicata al nord industriale e opulento. Si insinua, infatti, man mano che Piovene si inoltra nel Sud, un accento melanconico che – ha notato Pasolini – rende progressivamente il *Viaggio* simile a un "poema" o a una "opera di immaginazione" (Pasolini, 1979: 161). Il tema è quello della "liquidazione del vecchio Sud classico e umanistico", ovvero l'inesorabile degradazione dell'umanesimo italiano, che implode

per effetto della pressione crescente del cinismo, dell'utilitarismo, dello stile di vita neoedonistico e superficiale che si sta facendo largo a cavallo del Boom economico.

Se ne va il colore del Sud, un certo paradigma di civiltà poetica, una filosofia, un rituale di credenze e di usanze che pareva immutabile: il Sud pagano, semimagico; quello su cui insistono tanto i fanatici del folclore, senza accorgersi che, più interessante dei residui, è il ritmo rapido della sua abolizione (Piovene, 2007: 858).

Si diffonde nel Paese, e in particolare nel Meridione, un

subitaneo disamore per la campagna in un paese che era prima prevalentemente agricolo, il passaggio non graduale da una civiltà agricola a una civiltà industriale, hanno portato quel furioso modernismo ritardatario. Le immagini del passato non ispirano ammirazione, nemmeno affetto, ma soltanto fastidio (Piovene, 2007: 870).

Ritardatario dal punto di vista dello sviluppo materiale (tecnologico-industriale), il Sud è ormai caduto in uno stato di annosa crisi, di apatia verso la propria civiltà e la propria storia, che vengono associate ormai, a boom economico compiuto, “ad un'idea e ad un ricordo di miseria”.

Il Mezzogiorno, nel passato, era una specie di deposito d'infinite miserie, ma era anche la sede di una civiltà, antica, e appunto classica ed umanistica; un residuo del mondo classico, rosicchiato e inquinato da secoli di decadenza, ma con molti splendori di *humanitas*, di *pietas*, di realismo intellettuale e d'immaginazione speculativa: retaggi d'altri tempi, meno connaturati nel Settentrione, tecnico, sentimentale, europeizzante (Piovene, 2007: 868-869).

Il Sud ambisce ormai – velleitariamente del resto – a divenire *altro*, e una delle forme più immediate di questa reazione è l'immigrazione interna, che poi è una sorta di fuga da sé di una parte del paese. “Si dice che l'Italia si meridionalizza: ma come?”, si interroga, perplesso, Piovene, ma, poi, osserva: “Il

fenomeno predominante è un miscuglio sempre maggiore” (Piovene, 2007: 868) tra Settentrione e Meridione d’Italia. Sta, insomma, avvenendo una ibridazione per effetto della quale il

«carattere meridionale» resta, non più però nelle qualità positive, come tradizione civile, o civiltà semplicemente, o cultura, ma sotto forma di detriti, di residui, di consuetudini pratiche a livello basso; tutte cose, ritengo, destinate a sparire, come del resto è l’intenzione più vera dei meridionali stessi. Il Sud, sotto l’azione dei nuovi tempi, si diffonde e si autodistrugge (Piovene, 2007: 869).

Nel *Post scriptum*, aggiunto all’edizione del 1966 del *Viaggio*, Piovene descrive questa trasformazione in maniera tesa e allarmata, anticipando di alcuni anni la requisitoria pasoliniana degli *Scritti corsari*, di cui preconizza per certi versi il tema della *mutazione antropologica*, anche se, chiosa aristocraticamente Piovene, “non è il cambiamento di faccia dell’Italia che mi colpisce, bensì lo spirito villano che vi sta dietro” (Piovene, 2007: 871). In generale, afferma l’autore:

Se dovessi rifare il mio *Viaggio in Italia* direi che occorre liberarsi del tutto di quell’idea idillica dell’Italia, che coltivano ancora molti viaggiatori stranieri (e a cui, nel libro scritto, ho fatto concessioni anch’io). Sotto un involucro di sorriso e di bonomia, l’Italia è diventata il paese d’Europa più duro da vivere, quello in cui più violenta e più assillante è diventata la lotta per il danaro e per il successo (Piovene, 2007: 872).

È assolutamente falso, infatti, che il male italiano sia la stasi: al contrario, sostiene Piovene, se c’è un “vizio di forma”, questo è da rintracciare nel vitalismo disordinato, infernale, ottuso degli italiani “moderni”. “La società italiana è oggi, nei suoi gradi alti e bassi, per nuova vocazione se non per potenza, la più utilitaria, affaristica, competitiva della terra” (Piovene, 2007: 870), sentenza amaramente lo scrittore. Il rischio maggiore per l’Italia risiede

nel vitalismo grossolano, nel politicismo affannoso, nella sfiducia intellettuale. [...] Sarebbe triste se il rigoglio dell’Italia

del dopoguerra fosse condotto a ripiegarsi in un'interpretazione troppo gretta del *primum vivere* (Piovene, 2007: 866).

In questo senso, assume una particolare risonanza di monito l'osservazione, riportata nelle *Conclusioni*, di un conoscente (un "francese cattolico", specifica Piovene), per il quale l'Italia è "mancante di speranze metafisiche, mentre è ricca di speranze pratiche" (Piovene, 2007: 865). Il nostro non è un paese infernale, ma "eversivamente fantastico" (Bandini, 1994: 14), privo, forse, di una definita prospettiva morale, un chiaro orizzonte comune che dia senso ai suoi molteplici particolarismi, i quali, lungi dall'essere risorse, lo condannano a una inerziale (benché pittoresca) "coazione a ripetere".

Al di là di questa condizione di *limbo*, resta, tuttavia, del *Viaggio in Italia* soprattutto una lezione, ed è quella che Piovene accoglie dal critico d'arte Bernard Berenson, tra i più significativi incontri del libro: l'importanza di *saper vedere*. "È stata questa l'arte della mia vita", afferma l'intellettuale. "Un'arte difficile da imparare, ma che dà stupendi compensi. Però, con un fondo d'amaro", chiosa (Piovene, 2007: 377). Su quest'ultima, malinconica nota riflette lo stesso Piovene, a proposito di una ideale riscrittura del *Viaggio*:

Non è questione d'ottimismo né di pessimismo. Vorrei rappresentare soprattutto il contrasto tra quella crosta immobile che occupa la superficie, e il moto sotterraneo; un moto mascherato dal succedersi dei regimi. Darei insomma un ritratto dell'Italia un po' meno piacevole, meno amabile, e avrei meno fortuna. Ma forse avrei potuto farlo già allora, se avessi aggiunto a quello che già osservavo una dose più forte di un lievito così utile agli scrittori, il malumore (Piovene, 2007: 873).

Saper vedere vuol dire avere senso della discrezione e distacco intellettuale, auto-educarsi alla puntualità del rilievo critico, all'onestà dello sguardo, imparare – direbbe Gianni Celati (uno dei massimi esempi odierni di scrittore-camminatore, intimamente avverso ai cliché paesaggistici e narrativi sul Belpaese) – a "togliere la carta da parati al mondo" per raccontare finalmente con obiettività, liberato dalle artificiose

scenografie e dai falsi *fondali*, un paese che, osserva Piovene, resta, dopo tutto, "all'oscuro di se stesso". Da questo punto di vista, il pur datato *Viaggio in Italia* di Piovene è leggibile ancora oggi come una straordinaria lezione di pulizia dello sguardo, propedeutica a ogni possibile itinerario nell'intimo del nostro paese: ci restituisce la consapevolezza che la sua ricchezza più *resistente* è l'essere, come certi vocaboli latini, *pluralia tantum*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bandini, F. (1994). Piovene e Vicenza. In S. Strazzabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione*. Atti del convegno di studi di Vicenza (24-26 novembre 1994). Venezia: Marsilio.
- Pasolini, P. P. (1979). *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi.
- Piovene, G. (1953). *De America*. Milano: Bompiani.
- Piovene, G. (1963). *Le furie*. Milano: Mondadori.
- Piovene, G. (1975). *Idoli e ragione*. Milano: Mondadori.
- Piovene, G. (2007). *Viaggio in Italia*. Milano: Bompiani.
- Zanzotto, A. (1994). *Aure e disincanti*. Milano: Mondadori.

BREVE ESTUDIO DE LOS FONDOS
BIBLIOGRÁFICOS ITALIANOS
DE LA BIBLIOTECA GENERAL
DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
HASTA EL SIGLO XVIII
BRIEF STUDY OF THE ITALIAN LIBRARY
COLLECTIONS OF THE GENERAL LIBRARY
OF THE UNIVERSITY OF SALAMANCA
UNTIL THE 18TH CENTURY

Celia ARAMBURU SÁNCHEZ
Universidad de Salamanca

Resumen

El artículo hace una breve descripción de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca: su creación, su ubicación y, sobre todo, sus fondos anteriores al siglo XVIII en lengua italiana. La Biblioteca General de la Universidad de Salamanca tenía que atender a las necesidades de todas las ramas de conocimiento que formaban parte de los estudios de la Universidad, de ahí su transversalidad. Partiendo de este principio de transversalidad, he querido detenerme en este trabajo en un autor muy apreciado en Italia y en España durante el siglo XVII, Virgilio Malvezzi, un autor que obtuvo gran éxito en Italia, en España y en toda Europa en el siglo XVII. Escribe literatura política y se le considera el introductor del estilo lacónico en España.

Palabras clave: Biblioteca General USAL, fondo histórico, Malvezzi.

Abstract

The article gives a brief description of the General Library of the University of Salamanca: its creation, its location and, above all, its funds prior to the 18th century in the Italian language. The General Library of the University of Salamanca had to attend to

the needs of all branches of knowledge that were part of the University's studies, hence its transversality. Starting from this principle of transversality, I wanted to stop in this work in a very appreciated author in Italy and Spain during the seventeenth century, Virgilio Malvezzi, an author who achieved great success in Italy, Spain and throughout Europe in the seventeenth century. He writes political literature and is considered the introducer of the laconic style in Spain.

Keywords: General Library of the University of Salamanca, historical background, Malvezzi.

1. LA BIBLIOTECA GENERAL HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA: BREVE HISTORIA

En 1218 se crean las *Scholas Salamanticae* por decisión de Alfonso IX de León, esta institución es el antecedente de lo que algunos años más tarde será la Universidad de Salamanca. En 1254 se crea el cargo de *estacionario*, o propietario de una estación de libros, que además era el encargado de custodiarlos y revisarlos. Este cargo aparece en la Carta Magna otorgada por Alfonso X “El Sabio” y representa el verdadero comienzo de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

La ubicación de la Biblioteca¹ sufrió modificaciones a lo largo de los siglos, hasta que ocupó el lugar que ahora conocemos. Así, durante el siglo XV, los libros se trasladaron desde la casa del estacionario a la parte superior de la capilla, es decir, se colocaron los libros bajo las pinturas del *Cielo de Salamanca* de Fernando Gallego.

La capilla se reformó entre los años 1509 y 1526 por lo que debían trasladarse de nuevo los libros y a tal efecto se construyó una gran sala en el claustro alto tras la fachada plateresca. Los defectos de construcción provocaron un derrumbamiento parcial en el año 1664 y los libros ni se reubicaron ni se pudieron consultar durante aproximadamente un siglo.

¹ Cfr. Página web de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca: <http://bibliotecahistorica.usal.es/>.

La *Antigua librería*, tal y como la conocemos en la actualidad, empezó a construirse en 1749 se trata de, como aparece en la página web de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca:

Una sala abovedada con estanterías de pino natural en dos niveles, una estatua alegórica en cada esquina y cartelas que reflejan la clasificación dieciochesca de los libros; poco después se incorporaron el retrato del Papa Clemente XII – en reconocimiento a su colaboración económica en la reconstrucción –, el mobiliario del Colegio San Bartolomé y las esferas o «libros redondos y gordos», adquiridos en París por el ya jubilado catedrático de matemáticas, el escritor Diego de Torres Villarreal; en el dintel de cada una de las cuatro puertas interiores, podemos ver la afamada cédula de excomunión papal contra quienes «quitaren distraxeren o enagenaren» libros. Aneja al gran salón, justo detrás de la fachada plateresca del edificio, se encuentra la sala de manuscritos e incunables, actual cámara acorazada, que alberga también la antigua arca del dinero de la Universidad y los armarios del siglo XVII decorados por Martín de Cervera, dos de cuyas puertas representan aulas universitarias. Como únicos testigos del primitivo salón derrumbado se mantienen la portada gótica de piedra y la reja protectora, que constituyen todavía la entrada noble a la Biblioteca².

El mayor esplendor de la Biblioteca se produce durante la segunda mitad del siglo XV y en el siglo XVI, gracias también en parte a la imprenta que favorece la difusión y la adquisición de libros. Es importante destacar que la gran parte de los fondos se debe a donaciones particulares que se han producido durante siglos, también a la compra efectuada por la propia Universidad, a la desaparición de las bibliotecas de los diferentes Colegios Mayores y Menores y también a la expulsión de los jesuitas, cuyos fondos bibliográficos llegaron a nuestra biblioteca.

² Cfr. <http://bibliotecahistorica.usal.es/images/stories/documentacion/historia.pdf>.

2. FONDOS DE LA BIBLIOTECA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Como he señalado más arriba, las donaciones han sido fundamentales para que la Biblioteca General de la Universidad cuente con uno de los fondos históricos más importantes de este país. Entre estas donaciones podemos destacar las de Juan de Segovia, Alonso Ortiz Canónigo de Toledo, Hernán Núñez de Toledo el Comendador Griego (El Pinciano), Baltasar de Céspedes (yerno del Brocense), etc.

Juan de Segovia fue un clérigo y teólogo español que se relacionó con los humanistas de mediados del siglo XV, especialmente con Nicolás de Cusa.

Alonso Ortiz Canónigo de Toledo donó su biblioteca a la Universidad de Salamanca firmando un acta notarial fechada el 1 de febrero de 1497. Los libros se donan en su totalidad tras su muerte en 1507 (Sanz Hermida, 1997).

En las *Actas de Claustros (de 1503 a 1511)* encontramos noticias de la donación de la biblioteca de Alonso Ortiz:

«Asignación de la memoria que se ha de facer cada año [en la Universidad de Salamanca] por el doctor Alonso Ortiz, canónigo de Toledo», que había dejado su biblioteca para el Estudio. – Salamanca 7 de mayo de 1505.

Los dichos señores [del claustro] dijeron que por cuanto el reverendo señor Alonso Ortiz canónigo en la santa iglesia de Toledo, doctor utriusque juris, ha dado e donado a esta Universidad 312 volúmenes de libros, los cuales trujo el reverendo señor maestro Andrés de Carmona, catedrático de la dicha Universidad, e 40.000 maravedís, los cuales le dio e entregó a la dicha Universidad para comprar censo de renta para faser la fiesta de San Agustín e para reparo de los libros de la librería, los cuales el dicho maestro dio e entregó a la dicha Universidad con la cuenta e pago de lo que había rentado desde el tiempo que compró de ellos ciertas heredades. E porque el dicho reverendo señor doctor Alonso Ortiz tiene fecha donación de toda su librería a la dicha Universidad fasta seiscientos cuerpos de libros sobre los dichos 312: por ende cumpliendo y asegurando la piadosa voluntad de dicho egregio doctor que les fue insinuada e declarada por el dicho maestro Andrés Carmona

e mostrada por carta firmada del nombre del dicho señor doctor Alonso Ortiz, e estableciendo ordenaron e mandaron que de aquí adelante... [se celebre el último de febrero la fiesta de San Agustín, con misa cantada y sermón cada año en honor del Santo. Además que dos catedráticos de prima de teología y de prima de cánones visiten cada año la librería y escriban y lo anoten para que se conserve memoria de ello] (A.U.S., lib. 4, fol. 130v-131).

Hernán Núñez de Toledo, probablemente nació en Valladolid en 1478, de ahí su sobrenombre “Pinciano” y murió en Salamanca en 1553. En su juventud fue instructor de Luis Hurtado, hijo de Íñigo López de Mendoza. Estuvo varios años al servicio del noble y de esa época son las siguientes obras que dedicó al conde de Tendilla: el *Comentario a las Trescientas* de Juan de Mena y la traducción de la *Historia de Bohemia* de Enea Silvio Piccolomini del año 1509. Durante estos años viaja al menos dos veces a Italia para completar su formación humanística y, lo que más nos interesa en este momento, para comprar libros. En la carta que aparece en la primera edición del *Comentario de las Trescientas*, afirma³:

Considerando yo aquesto, prestantísimo señor, como desde mi primera puericia fuesse de mi naturaleza medianamente instituido, procuré con todas mis fuerzas darme al estudio de las letras, pospuestas todas las otras acciones y cuidados, y ninguna mudança de la una fortuna ni de la otra de este propósito me ha podido retraer [...] He gastado en ellas [sciencias de humanidad] la mayor parte de mi juventud así en el reyno como fuera dél so la disciplina de sabios y aprobados preceptores y como los años pasados fuesse buelto de Italia donde avía estado algun tiempo dando obra a las letras.

El primer viaje a Italia tuvo que producirse antes de 1496 y el segundo antes de 1505. Es este segundo viaje el que aprovecha para comprar libros. Era una práctica habitual que le lleva a reunir una muy importante biblioteca, según Jiménez Calvente, valorada por el mismo Pinciano en unos 2.000 ducados.

³ Véase Jiménez Calvente (2014).

Pinciano conoce perfectamente las cuatro lenguas bíblicas, es decir, hebreo, caldeo, griego y latín, y también conoce el árabe. Con este bagaje lingüístico oposita a la cátedra de Hebreo de la Universidad de Salamanca en 1511, pero no obtuvo la plaza y se traslada a Alcalá de Henares, en donde en 1519 obtiene la Cátedra de Griego.

Por diferentes problemas políticos, tiene que abandonar Alcalá y regresa a Salamanca, en donde obtiene la Cátedra de Griego en 1524 y, posteriormente, en 1527 ocupa las Cátedras de Griego y Retórica.

En 1533 opositó a la Cátedra de Gramática y no fue elegido, aunque posteriormente, en 1538, fue nombrado diputado y examinador de Gramática. Se jubiló en 1548 de su Cátedra de Retórica e inició los trámites para jubilarse también de su Cátedra de Griego, constatando los impedimentos y con el fin de lograr su ansiada jubilación, donó a la Universidad, tras su muerte, su completa biblioteca. La Universidad aceptó el trato y el Pinciano pudo jubilarse de su Cátedra de Griego en 1548⁴.

También parece evidente que se han producido donaciones privadas de menor cuantía, como por ejemplo la de Martín Fernández de Treviño, racionero de Salamanca, como consta en las Actas de Claustros:

1488, diciembre 12. – Salamanca.

Martín Fernández de Treviño, racionero de Salamanca, encontrándose enfermo, hace testamento, disponiendo su enteramiento y exequias, así como el reparto de sus bienes (dinero, libros, casas, mesón, corrales, palomar, huerto, camas, ropa, trigo, animales, etc.) entre distintas instituciones (iglesias, cabildos y hospitales) y personas (familiares y criados), nombrando testamentarios a Juan Flores y a Pedro Fernández de Treviño.

Contiene inserta la toma de posesión por el bachiller Pedro Alderete del mesón que Martín Fernández de Treviño, ya difunto, había testado a favor del hospital universitario (1489, enero 8. – Salamanca).

⁴ Véase Jiménez Calvente (2014).

- A. Testamento, orig. En cuad. de 10 hojas de pap. En cuart. La penúltima en blanco. Cortesana.
A.U.S., leg. 2.912, fols. 40-48.
Regist.: MEMORIAL antiguo que se halló en los archivos de la Universidad. Ms. Del s. XVI.
A.U.S., leg. 2.912, fol. 6.
INVENTARIO de Juan de Andrada, Ms. De 1563.
A.U.S., leg. 2.859, fol. 52 (Vaca Lorenzo, 1995: 155).

La expulsión de la Compañía de Jesús, por ejemplo, supuso para la Biblioteca de la Universidad la aportación de más de 12.000 volúmenes. También es importante destacar la Desamortización de Mendizábal, en el siglo XIX, porque la Biblioteca Universitaria se convirtió también en Biblioteca Provincial, recibiendo la Propiedad Literaria y el Depósito Legal de la Provincia, aumentando de forma importante sus fondos.

En la actualidad, la Biblioteca General Universitaria es una biblioteca enfocada a la investigación, cuenta con 2.795 manuscritos de los siglos XI al XX, 487 incunables y aproximadamente 60.000 obras impresas desde el siglo XVI hasta 1830.

Durante los últimos cuatro años mi principal dedicación ha sido la elaboración de un “Catálogo de fondo histórico en lengua italiana de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca”, el punto de partida ha sido ordenar y contrastar las fichas en papel que años atrás se recopilaron de los archivos manuales de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, en concreto de su fondo histórico que termina en el año 1830. Esta recopilación en fichas la realizamos en los años 1990 y 1991 un grupo de estudiantes del 5º curso de Filología Italiana, entre los que me encontraba.

Como he mencionado, el catálogo que he elaborado se limita, de momento, a un listado de unas 2000 entradas ordenado alfabéticamente por autores en el que recojo datos como lugar y fecha de publicación, materia y signatura, si es que ha sido catalogado por los funcionarios de la Biblioteca General de la Universidad. En algunos casos los libros se han digitalizado, y este dato también lo he incluido cuando es pertinente.

En el catálogo hay obras muy valiosas de diferentes materias que se utilizaron en su momento para el desarrollo de los estudios de las diferentes asignaturas o como lectura personal de los que acudían a la Biblioteca.

Como señala Becedas González (2005) entre los libros útiles para el estudio se pueden establecer tres categorías:

1. Impresiones y copias de las lecciones magistrales, extraordinarias o de acceso a cátedras.
2. Obras especializadas cuyo estudio no era obligatorio, como comentarios y debates de tema jurídico de diversos profesores de la Universidad de Salamanca y de otras universidades o ediciones de tratados médicos de los siglos XVI y XVII.
3. Lecturas académicas obligatorias para los diferentes estudios que los estudiantes debían consultar, referidas a disciplinas diferentes, siguiendo la recopilación efectuada en 1625 y los nuevos manuales que se citan en el Plan de 1771: Gramática (latín y griego), poesía, retórica, matemáticas y música en un primer nivel de formación y, en el segundo nivel, Filosofía y Artes, Teología, Derecho (Cánones y Leyes) y Medicina (Anatomía y Cirugía).

3. OBRAS DE VIRGILIO MALVEZZI

En el catálogo que he recopilado hay obras de todas las disciplinas antes mencionadas, además de obras literarias que, probablemente, eran del gusto de la época o del antiguo poseedor.

La Biblioteca General de la Universidad de Salamanca tenía que atender a las necesidades de todas las ramas de conocimiento que formaban parte de los estudios de la Universidad, de ahí su transversalidad.

Partiendo de este principio de transversalidad, he querido detenerme en este trabajo en un autor muy apreciado en Italia y en España durante el siglo XVII, y también ponerlo como ejemplo de lo que significa este catálogo y de las posibilidades que ofrece para la investigación en muy diferentes campos del conocimiento. Este autor es Virgilio Malvezzi, un autor que obtuvo gran éxito en Italia, en España y en toda Europa en el siglo XVII. Escribe literatura política y se le considera el introductor del estilo lacónico en España.

Il Romulo (1629) es la primera obra de este autor que se conoce en España y tuvo un éxito inmediato porque atendía con precisión los conceptos y el gusto estético del siglo XVII, gracias a la utilización de los mitos cristianos para fundamentar sus opiniones políticas, la presentación de modelos sociales que tienen su origen en Roma y que ratifican sus ideas políticas, además de establecer la biografía como un vehículo muy útil para difundir el discurso político.

Siguiendo los modelos latinos que se habían ocupado de temas semejantes, consigue un planteamiento estilístico en el que aglutina el estilo, el pensamiento y el proceder de los autores latinos más imitados, por ejemplo: Plinio, Séneca o Tácito.

En el Renacimiento se produjo el descubrimiento de Tácito y esta admiración continúa en el Barroco. El gran prestigio que alcanzó se debe a sus aforismos, oscuridades, su fundamentación en diferentes aspectos antropológicos, y también a su convicción de que el punto de partida para tratar todos los problemas es el de la política como inmoralidad. Además, y teniendo en cuenta la gran presencia de Maquiavelo desde el siglo anterior en cuestiones de pensamiento, Tácito representa de alguna forma una diferente óptica política.

Los dos teóricos más representativos del *tacitismo* en Italia son Traiano Boccalini y el conde Virgilio de Malvezzi.

La vinculación de Malvezzi con España es evidente desde el momento en el que, tras diferentes problemas económicos en Italia, llegó a la corte de Felipe IV en España en el año 1623. Pero no será hasta 1634, con la dedicación al rey Felipe IV del *Davide perseguitato*, un “libro interesado o escrito por interés”, cuando inicia una relación de protección y servicio con la monarquía española, que duró hasta el año 1645.

En 1636 se convirtió en historiador oficial de la monarquía y pudo tener acceso a documentos de primera mano con el fin de narrar la historia de la monarquía española desde los últimos años del reinado de Felipe III.

En el Fondo Antiguo de la Biblioteca General he encontrado once títulos de Malvezzi, tres obras de Quevedo en las que aparece incluida la traducción del *Romulo*, y otra obra en la que Malvezzi y otros autores escriben sobre la monarquía española.

A continuación, trataré de describir las diferentes obras de Virgilio Malvezzi que están en la Biblioteca General:

- *Alcibiades, capitán i ciudadano ateniense: su vida / escrita en lengua italiana por el marques Virgilio Malveci ...; i en la castellana por don Gregorio de Tapia i Salcedo ...*, publicado en Madrid por Domingo Garcia i Morras en el año 1668, se trata de un ejemplar procedente del Colegio Mayor de Cuenca, encuadernado en pergamino con correíllas y que no se presta pero tenemos acceso al texto completo digitalizado (de la Universidad Complutense de Madrid) y de páginas escogidas digitalizadas en la Universidad de Salamanca. El traductor es Gregorio de Tapia y Salcedo (1617-1671), Caballero de Santiago, Procurador en Cortes de la Villa de Madrid y Comisario de los Reinos de Castilla y León por orden del Rey, autor de la obra *Ejercicios de la gineta* (1943) en la que describe el arte del rejoneo, muy apreciado por los Austrias y, en especial, por Felipe IV. Alcibíades fue un estadista, orador y militar ateniense que obtuvo muchos éxitos militares y políticos en su vida, se destacaba por su inmensa ambición y algunos historiadores le consideran responsable de la destrucción de Atenas. Fue uno de los ideólogos de la expedición a Sicilia, denominación con la que se conoce a una campaña o expedición militar de Atenas en la isla de Sicilia durante la guerra del Peloponeso, antes de la Guerra de Decelia. Se extendió desde el año 415 a. C. al 413 a. C., y su episodio más importante fue el sitio de Siracusa.

- *David perseguido, del Marqués Virgilio Malvezzi / Traducido de toscano en español castellano, por don Alvaro de Toledo...* Ejemplar publicado en Tortosa en la imprenta de Francisco Martorell en el año 1636, y traducido por Álvaro de Toledo. El ejemplar que custodia la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca no se presta y su antiguo poseedor era la Compañía de Jesús de Salamanca. Está encuadernado en pergamino con correíllas. David perseguido por Saúl es la historia bíblica que expresa la necesidad de someterse al líder, aunque esté equivocado. Pero no es una historia de sumisión sin cuestionamientos, es la representación de los jefes abusivos y corruptos.

- *Discorsi sopra Cornelio Tacito del marchese Virgilio Malvezzi.* ..., el lugar de impresión es Venecia en la imprenta de Marco Ginammi en el año 1635. La obra no se presta y no conocemos su

procedencia porque aparece un *ex libris* manuscrito en la portada tachado. Está encuadernado en pergamino con correíllas.

- *Discorsi sopra Cornelio Tacito del marchese Virgilio Malvezzi: Con tre copiosissime tauole; prima delli discorsi; seconda de' luochi della Sac. Scrittura; e terza delle cose più notabili*, publicada en Venecia en 1665 en la imprenta de Francesco Brogiollo. El libro pertenecía a la biblioteca del Colegio Mayor del Arzobispo, está encuadernado en pergamino sobre cartón.

- Esta obra, los *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, está entre las mejores dedicadas a la *Razón de Estado* y del príncipe y obtuvo una gran difusión en toda Europa traduciéndose a diversas lenguas. Se trata de una obra juvenil de erudición clásica que le ayudó a conseguir una cierta notoriedad, acrecentada por la herencia de Machiavelli, de quien retoma conceptos fundamentales para reinterpretarlos. Algunos ejemplos de esta nueva lectura de Machiavelli aparecen en su análisis de la expansión territorial de los estados, la propia conservación del Estado, la guerra, las luchas internas de los diferentes gobiernos, etc., en resumen: son temas que configuran el nacimiento del pensamiento político de la edad moderna.

- *Historia del Marqués Virgilio Malvezzi*. De esta obra no tenemos el lugar de publicación, ni la imprenta y la fecha es aproximada: se publicó después de 1639. El título se ha tomado de la página 7 porque no tiene portada. La obra procede del Colegio Mayor de Cuenca y está encuadernada en pasta española con hierros dorados en el lomo. Hay un manuscrito de esta obra, titulado *Historia de Felipe III, desde el año 1612 hasta su muerte en 1621*, en la Sala Cervantes de la sede de la Biblioteca Nacional de Recoletos en Madrid y está digitalizada en la Biblioteca Digital Hispánica⁵.

- *Memorias para la historia de Don Felipe III, Rey de España / recogidas por Don Juan Yañez ...*, obra publicada en Madrid en la Oficina Real por Nicolás Rodríguez Franco impresor de libros

⁵ [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Historia%20de%20Felipe%20III,%20desde%20el%20año%201612%20hasta%20su%20muerte%20en%201621%20de%20qls/Malvezzi,%20Virgilio,%20Marchese%20\(1599%201654\)/qls/bdh0000074547;jsessionid=9C5D0B2AE664A78554C4A2C9296B2C88](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Historia%20de%20Felipe%20III,%20desde%20el%20año%201612%20hasta%20su%20muerte%20en%201621%20de%20qls/Malvezzi,%20Virgilio,%20Marchese%20(1599%201654)/qls/bdh0000074547;jsessionid=9C5D0B2AE664A78554C4A2C9296B2C88) [Fecha de consulta: 04/05/2018].

en el año 1723. Esta obra presenta *ex libris* de la Biblioteca Universitaria, está encuadernada en pergamino con cierres y contiene: *Historia del Marques Virgilio Malvezzi* (pp. 1-131), *Adicciones a la historia de el Marques Virgilio Malvezzi* (pp. 132-168), *Conspiración contra la Republica de Venecia, año de 1618* (pp. 169-221), *dichos y hechos del el Señor Rey D. Phelipe III, el Bueno ... / escritos por el licenciado Baltasar Porreño...* (pp. 223-346), *testamento y vltima disposición y voluntad de el rey Don Phelipe III, otorgado en Madrid a 30 de marzo del año de 1621* (pp. 347-376). El recopilador y editor es Juan Isidoro Yáñez Fajardo y Montroy, Caballero de la Orden de Calatrava y autor de la *Defensa crítica de la dedicatoria del libro, Carta de guía de casados. Contra don Luis de Salazar y Castro*.

- *Il ritratto del priuato político christiano estratto dall'originale d'alcune attioni del conte duca di S. Lucar e scritto alla cattolica maestà di Filippo III. il grande / dal marchese Virgilio Maluezzi*, publicado en Nápoles en la Librería del tipógrafo Giovanni Domenico Bove en el año 1635, reeditado por Ottavio Beltrano. *Ex libris* manuscrito "De la librería del Colegio de Cuenca", encuadernado en pergamino.

- *Retrato del priuado christiano politico deducido de las acciones del Conde Duque*, publicado en Nápoles por Octavio Beltran en el año 1635. *Ex libris* de la Biblioteca Universitaria y *ex libris* manuscrito en la portada del Colegio Real de la Compañía de Jesús de Salamanca por donación de Gaspare Antonio Tesauo. El nombre del traductor es Francisco Balboa y Paz, jurista y literato vallisoletano, que vivió algún tiempo en Nápoles. Esta obra, el *Ritratto del privato politico cristiano* ensalza la política del conde-duque de Olivares y fue encargada por Juan Antonio de Vera y Figueroa Ávila y Zúñiga, conocido como el Conde de la Roca, diplomático, historiador y escritor nacido en Mérida en 1593.

- *Sucesos principales de la monarquía de España en el año de mil i seiscientos i treinta i nueve escritos por el Marques Virgilio Malvezzi del Consejo de Guerra de su magestad*, publicado en Madrid en la Imprenta Real en el año 1640. Hay un ejemplar en la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca que no se presta, pero se puede acceder a texto completo digitalizado. *Ex libris* de la Biblioteca Universitaria.

Se trata de un ejemplar procedente del Colegio Mayor de Cuenca y está encuadrado en pergamino con correíllas.

- *Successi principali della monarchia di Spagna nell'anno M.DC.XXXIX scritti dal Marchese Virgilio Malvezzi del Consiglio di Guerra di sua Maestà*, publicado en Amberes en la imprenta Plantiniana de Baltasar Moreto en el año 1641. Cristóbal Plantino fue impresor del rey español Felipe II. Tuvo contactos con movimientos independentistas de Flandes en Amberes, donde tenía su taller, y también mantuvo contactos con autores calvinistas, hecho que le enfrentó a la Iglesia y al rey español. Los ejemplares que salían de su taller de imprenta eran conocidos en toda Europa por su cuidada belleza, sus trabajos en la imprenta los continuaron su yerno Juan Moreto y su nieto Baltasar Moreto.

La obra *Sucesos principales* describe los acontecimientos bélicos y políticos del Reino de España en el año 1639. Fue un año convulso en el que se produjeron sucesos muy relevantes, como la ruptura de relaciones con casa de los Habsburgo, el malestar de catalanes y portugueses manifestado en revueltas diversas; el desgaste militar provocado por las políticas del Conde-Duque de Olivares; la preocupante situación económica y la devaluación de la moneda, etc.

La obra pretendía ser un medio de propaganda positiva de la monarquía y se publicó con urgencia en España para difundir un clima de tranquilidad, que realmente no existía. Por esta necesidad de publicarla con rapidez, la versión italiana salió un año después en la Oficina Plantiniana de Amberes.

En realidad, y por motivos obvios, la primera versión que escribió Malvezzi fue la italiana y Felipe IV encargó su traducción a Lorenzo Ramírez de Prado, quien no fue del todo fiel a la obra original⁶.

- *El Tarquino soberbio del Marques Virgilio Malvezzi... / Traducido de italiano por Antinoro Pedrosa*. Publicado en Milán por Juan Baptista Malatesta en el año 1633. Hay un ejemplar disponible en la Biblioteca General pero no se presta. Como en otros casos, contamos con una versión digitalizada del texto

⁶ Véase García Vicens (2010).

completo. *Ex libris* manuscrito en la portada de la librería del Colegio Mayor de Cuenca. Está encuadernado en pergamino.

La obra narra la llegada al poder del último rey de Roma, Lucio Tarquinio el Soberbio, entre los años 543 a.C. – 509 A.C., y su destierro provocado por su gobierno tirano. Malvezzi utiliza uno de los peores momentos de la monarquía romana para escribir un manual de príncipes en el que el personaje principal encarna todos los vicios que debe evitar un buen gobernante. Para elaborar la obra, Malvezzi se sirve de los datos proporcionados por su admirado Cornelio Tácito además, el estilo lacónico le permite hilvanar las doctrinas morales, religiosas y políticas que considera importantes.

- *Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas, caballero del habito de Santiago, secretario de S.M: y Señor de la Torre de Juan Abad...* Obra publicada en Madrid por D. Joaquín Ibarra, impresor de Cámara de Su Majestad en el año 1772. Son doce volúmenes porque hay dos ejemplares, cada uno de ellos con seis volúmenes. Uno de los ejemplares perteneció a Lorenzo Velasco, un jurista salmantino que donó su biblioteca, de más de 4.000 volúmenes entre los que se incluían impresos de los siglos XVI y XVII, a la Universidad de Salamanca. Este ejemplar está encuadernado en pasta. El otro no cuenta con *ex libris* y también está encuadernado en pasta.

El *Romulo* de Virgilio Malvezzi aparece en el tomo 1 con el título: *El Rómulo / traducción del que escribió el marques Virgilio Malvezzi*.

- *Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago, Señor de la Torre de Juan Abad. ... Parte primera.* Obra publicada en Barcelona en 1702 por el impresor Jaime Surià. Incluye los lugares en los que se puede comprar la obra: en la calle de la Paja, el domicilio de Jaime Surià; en la Plaza del Ángel, el domicilio de Juan Piferrer y en la Librería de Jaime Batlle. La obra está encuadernada en pergamino y no se conoce la procedencia. En la página 380 está *El Romulo, traducción del que escribió el marqués Virgilio Malvezzi*.

- *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago, Señor de la Torre de Juan Abad. Parte primera [-segunda].* Obra publicada en Madrid, en la Imprenta de Manuel Roman: a costa de los Herederos de Gabriel León,

en el año 1713. Hay dos ejemplares en la Biblioteca General, uno de ellos con *ex libris* de en la Biblioteca Universitaria y está encuadernado en pasta marrón, el segundo no tiene *ex libris* y está encuadernado en pergamino con restos de cierres. En la Parte primera aparece *El Romulo, / traducción del que escribió el Marqués Virgilio Malvezzi*.

- El último de los títulos de Virgilio Malvezzi con los que cuenta la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca es *El Rómulo, del Marques Virgilio Malvezzi. Traducido de italiano por don Francisco de Quevedo Villegas*. Obra publicada en Tortosa, en la imprenta de Francisco Martorell en el año 1636. El ejemplar de la Biblioteca tiene *ex libris* de la Biblioteca Universitaria y, en portada, *ex libris* del Colegio Real de la Compañía de Jesús en Salamanca. Está encuadernada en pergamino con correíllas.

Romulo de Virgilio Malvezzi fue una obra muy del gusto de la época que reunía las condiciones ideológicas y estilísticas apropiadas para ser una obra de referencia ya en su momento histórico. Evidentemente, no son relevantes los acontecimientos históricos sobre Roma que narra, sino la interpretación que da a los mismos el autor, centrándose en la biografía lacónica, estilo que tendrá grandes seguidores, uno de los cuales es Quevedo, quien tradujo con celeridad la obra en cuanto supo de su existencia. Además, Quevedo es consciente de las similitudes entre la escritura del Marqués y sus propios intentos de encontrar la forma de expresión ingeniosa y, al mismo tiempo, profunda en ideas y conceptos. En el prólogo a la obra, Quevedo destaca la gran novedad de Malvezzi, es decir, afirma que el Marqués no se limita a narrar o describir la historia, sino que se centra en el hombre Rómulo, algo que no había hecho ninguno de los anteriores biógrafos o historiadores.

Hay diferentes opiniones sobre la traducción que hizo Quevedo del *Rómulo*, pero sí es importante destacar que Quevedo vivió en Italia y conoce bastante bien el italiano. El período italiano de Quevedo abarca los años desde el año 1613 hasta 1619. En 1613 está en Niza camino de Sicilia, de donde era Virrey el Duque de Osuna. Quevedo era el secretario del Duque, también era su amigo y su confidente. Por este motivo, entendemos que conocía la lengua italiana y era capaz de

traducir con coherencia y con bastante fidelidad la obra de Malvezzi. Pero Carmen Isasi (1993) afirma que Quevedo ha procedido con una “descuidada libertad” en la traducción, para demostrar esta opinión compara los dos textos, el de Malvezzi y el de Quevedo, en dos niveles: el lingüístico y el retórico.

4. CONCLUSIONES

El fondo antiguo de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca es el reflejo de la Universidad de Salamanca desde la primera creación del puesto de estacionario de libros. Refleja los intereses de los profesores, intentando complementar sus clases con libros de consulta para los estudiantes de las diferentes materias, pero también refleja, en cierta manera, la sociedad española en las diferentes épocas porque, como he señalado más arriba, las donaciones de particulares aportan a la Biblioteca la gran mayoría de los libros de fondo antiguo.

El escritor y político Virgilio Malvezzi fue traducido y leído con mucho interés en Europa durante el siglo XVII, momento histórico en el que los acontecimientos políticos facilitaron las relaciones entre España e Italia y permitieron que escritores de la talla de Quevedo, por ejemplo, vivieran en Italia durante algún tiempo. Dejando a un lado todas las teorías de conspiración y espionaje atribuidas a Quevedo y reconociendo su gran valía literaria, tenemos que agradecerle la difusión en España de este autor con la traducción de su obra más representativa, *Il Romulo*. Malvezzi tuvo acceso, además, a documentos privados de la corte, documentos que le sirvieron para describir los acontecimientos históricos y los personajes protagonistas de unos años muy convulsos en la historia de España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Becedas González, M. (2005). La renovación de las lecturas en la Universidad de Salamanca (1625-1771) y su reflejo en la Biblioteca Universitaria. En *Saberes y disciplinas en las universidades hispánicas* (pp. 181-207). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Aquilafuente, 83. (*Miscelánea Alfonso IX*, 2004).

- García Vicens, D. (2010). Sobre las fuentes manuscritas de *Sucesos principales* de Virgilio Malvezzi. *Studia Aurea Monográfica 1*, 209-226.
- Isasi Martínez, C. (1993). Quevedo, ¿traductor negligente? Observaciones sobre el texto de *El Romulo*. *Livius*, 4, 89-69.
- Jiménez Calvente, T. (7 noviembre 2014). Hernán Núñez de Guzmán. *Diccionario Biográfico Español*, RAH.
- Sanz Hermida, J. (1997). Un capítulo oscuro de la historia de la Biblioteca Universitaria de Salamanca: La donación de libros de Alonso Ortiz. En *Homenaje al prof. Allan D. Deyermond*. Londres: Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar-Quenn Mary and Westfield College.
- Sanz Hermida, J. (1997). Una traducción ignorada de Alonso Ortiz: *Las meditaciones muy devotas del Bienaventurado Sant Anselmo*. *Livius*, 9, 187-203.
- Vaca Lorenzo, A. (1995). Regesta de los documentos medievales de carácter privado existentes en el archivo de la Universidad de Salamanca. En *Stud. Hist., Hª mediev.*, 13, 111-183. Ediciones Universidad de Salamanca.

L'UVA PUTTANELLA DI ROCCO SCOTELLARO,
DALL'AUTOBIOGRAFICO AL SOCIALE
ROCCO SCOTELLARO'S *L'UVA PUTTANELLA*,
FROM AUTOBIOGRAPHICAL TO SOCIAL ASPECT

Angelo AZZILONNA
Universidad de Salamanca

Riassunto

La figura e l'opera di Rocco Scotellaro (1923-1953) si inseriscono in un contesto letterario ed esistenziale che presenta molteplici prospettive e problematiche del suo tempo. Il suo romanzo *L'uva puttanello*, fonde autobiografismo e corallità collettiva della sua terra; le sue vicende personali diventano emblema di valori, tradizioni e realtà della peculiare civiltà contadina meridionale di inizio XX secolo.

Parole chiave: autobiografismo, corallità, civiltà contadina.

Abstract

Rocco Scotellaro's figure and work fit into a literary and existential contest that represents several perspectives and problems of this time. His novel *L'uva puttanello*, contains autobiographical and collective elements of his land; his personal events and ordeals become an emblem of values, traditions and reality of the peculiar peasant civilization of the South at the beginning of XX century.

Keywords: autobiographical, choralism, peasant civilization.

1. *L'UVA PUTTANELLA*: SIGNIFICATO E TRASCENDENZA NELLA
POETICA SCOTELLARIANA

Rocco Scotellaro rappresenta una delle voci più interessanti e complesse del panorama italiano dal dopoguerra ad oggi benché il suo *corpus* poetico sia costituito da un esiguo numero di opere e lavori. L'attenzione della critica verso il poeta e narratore lucano, oggetto di continue strumentalizzazioni, così come di

idealizzazioni esegetiche è tuttavia sintomatica circa l'originalità e la trascendenza qualitativa della sua brevissima e sfortunata traiettoria artistica, giacché nel 1953, appena trentenne, un infarto stronca prematuramente i progetti, le idee e le imminenti pubblicazioni. Quella di Scotellaro è stata comunque una vita intensa, piena di iniziative in ambito sociale, politico e culturale di cui è sintesi la sua originale produzione letteraria che abbraccia diversi generi in cui spiccano le doti di poeta e prosatore, di uomo sensibile ed impegnato, caratterizzati dalla descrizione e dalla preoccupazione per la sua amata Basilicata e più concretamente verso le peculiari condizioni di vita della classi subalterne lucane e della cosiddetta civiltà contadina, seguendo almeno in parte, i metodi e le finalità del suo padre poetico e amico Carlo Levi e del suo famoso *Cristo si è fermato ad Eboli*, rivelatore di una Basilicata rurale, umile ed immobile.

Alla stessa stregua del narratore torinese, il discepolo Scotellaro riversa la sua spontanea passione politica, le sue esperienze e sensazioni quotidiane nei suoi scritti che lo stesso Levi si è premurato di riorganizzare e diffondere mediante lucide quanto accorate prefazioni. A tal proposito, è sufficiente ricordare il breve romanzo autobiografico *l'Uva puttanella*, pubblicato postumo e inevitabilmente incompleto per l'improvvisa scomparsa dell'autore. Tuttavia, l'autobiografismo si completa con descrizioni allargate sulla comunità regionale che proprio in quegli anni, assurgeva a simbolo di una situazione umana universale attraverso le minuziose descrizioni della vita e della mentalità dei ceti medio-bassi dell'arcaica Basilicata. Al centro dell'*Uva puttanella*¹ vi è il dramma personale e collettivo di uno Scotellaro protagonista e al contempo comparsa, giudice e vittima di una precarietà esistenziale, della miseria dei suoi *cafoni*², riconoscendosi nelle sofferenze della sua gente. Il breve

¹ Sul titolo del breve romanzo e sulla sua valenza metaforica concorda l'intera critica; nello specifico l'uva puttanella è caratterizzata da acini nani e senza semi che rappresenterebbero gli indifesi contadini lucani all'interno di un grappolo maturo, che, invece, rappresenterebbe un cinico Stato italiano che li sprema fino all'ultima goccia, depauperando ulteriormente le già scarse risorse meridionali.

² Circa la storia, i significati ed accezioni del termine *cafone* e la rigida gerarchizzazione della società lucana e meridionale dal XIX al XX secolo si veda il volume del politico e scrittore Giustino Fortunato (1982) *Galantuomini*

romanzo sintetizza efficacemente il pensiero e il sentimento dello scrittore, espressi con accenti appassionati e una dolente partecipazione affettiva e ideologica circa avvenimenti storico-sociali, spesso innescati da episodi biografici. L'ambizioso progetto scotellariano, parzialmente ridimensionato dalla sua morte si ferma ad un centinaio di pagine che partono da vicissitudini autobiografiche, della sua infanzia, della sua famiglia, del ritorno alla vigna paterna, del carcere patito e del relativo processo, nonché delle conseguenti dimissioni da sindaco di Tricarico, paese natale, inserite in una riflessione di stampo meridionalista con filtro etico-morale di ampio respiro, permettendo al particolare di farsi universale. L'attenta penna di Rocco Scotellaro si sofferma su episodi che sembrano appartenere esclusivamente alla sfera privata, ma in realtà si erigono a emblema rappresentativo di una particolare società rurale, di cui rivela abitudini, costumanze e vita locale³. Infatti, lo smarrimento personale, elemento cardine della sua prosa, lungi dal ridursi ad una soggettività solitaria ed isolata, è ancora più individuabile e visibile se rapportato ed agganciato alla tormentata ma sempre viva e motivante relazione con gli altri, con i suoi contadini e con la classe politica lucana.

L'Uva puttanello riannoda coerentemente istanze eterogenee e complementari di una coscienza individuale che si fa progressivamente collettiva, ricostruendo un nuovo, reale ed appassionato mosaico della società contadina che, tuttavia, travalica la circostanzialità storica per diventare rappresentazione di una condizione disumana globale, metatemporale, pur partendo dalla concreta analisi della ferina situazione della ruralità lucana di metà XX secolo. Pur restando un documento prevalentemente di natura autobiografica e psicologica, proietta narrativamente il silenzioso universo rurale lucano-meridionale, delle differenziazioni locali rispetto ad uno stato italiano, giovane, debole ed eterogeneo. *L'Uva*

e cafoni prima e dopo l'Unità, dove inoltre se ne traccia un esaustivo profilo sociale, culturale ed economico.

³ Nicola Tranfaglia, storico e autorevole studioso di Scotellaro nell'introduzione alla quarta edizione dell'*Uva Puttanello* (2000) sottolinea il taglio sociologico secondo cui ogni episodio autobiografico, come il matrimonio dei genitori o i ricordi della scuola si prestano ad una esegesi collettiva e comunitaria di Tricarico e della Basilicata.

puttanella, dunque, non si isola mai dalla temperie culturale dell'epoca e della Basilicata, riflettendo sulla bistrattata e retrograda società lucana; tuttavia, la letteratura, la strada della ricerca, dello studio e della scrittura, lungi dall'interpretarsi come una diserzione o una abdicazione agli ideali della lotta e della riscossa locale, costituiscono una scelta consapevole con cui sensibilizzare l'opinione nazionale, attraverso un emotivo ma rigoroso racconto e, dunque, con armi e modalità diverse la battaglia individuale e contadina⁴. Di fatti, l'autore, include significativi episodi personali, quali il ritorno alla vigna del padre, la sua infanzia, la scuola elementare, l'omicidio paterno, la testimonianza sul carcere, l'emigrazione, in un quadro sociale di ampio respiro, rivelando un progetto narrativo e analitico che voleva essere l'affresco di tutta una civiltà, quella contadina, con le sue superstizioni e costumanze pietrificate sin dal passato e ripetute nel presente.

Il suo approccio verso la terra natia e l'immagine di Tricarico e della sua Basilicata non poteva prescindere da un chiaro e prolisso riferimento alla natura lucana, al paesaggio ed in particolare ai desideri del protagonista di ritrovare quella sensazione di pace, tranquillità, caratteristiche ricorrenti nella rappresentazione narrativa della regione meridionale⁵. Sin dalle prime pagine del romanzo, è la vigna di famiglia, il luogo anelato che trasuda ricordi incancellabili della sua infanzia e trasmette la giusta serenità e raccoglimento per una acuta meditazione sull'esperienza umana e politica dello scrittore e per una indisturbata lettura riconciliante. La Basilicata scotellariana si apprezza innanzitutto attraverso le meticolose osservazioni sulla campagna del materano, capace di accendere la memoria storica ed affettiva, di attivare un

⁴ Un'interessante e recente analisi interpretativa che riattualizza la poetica scotellariana è offerta dal siciliano Antonio Catalfamo (2016), in cui rinnova la critica precedente, e lungi dal considerare l'opera dello scrittore lucano come crepuscolare e decadente, si sofferma sulla metatemporalità simbolica e sostanziale della realtà contadina, dei suoi miti e riti e soprattutto evidenzia il connubio biobibliografico, l'interconnessione tra vita e poetica, perfettamente apprezzabile nell'opera di Scotellaro.

⁵ A tal proposito, giova ricordare il ruolo significativo che esercitano le numerose descrizioni paesaggistiche lucane, ben più che semplice sfondo e scenario inserite nelle opere narrative di romanzieri contemporanei quali Gaetano Cappelli, Giuseppe Lupo o Mariolina Venezia, dove la natura, oltre ad offrire dati fisici e geografici, si fa portatrice dello spirito etnoantropologico regionale.

coinvolgimento plurisensoriale che investe il tatto, l'olfatto, l'udito, oltre alla vista.

Tra le viti e gli alberi, sono attento ai piccoli rumori: le foglie delle canne, lo sventolio sui rami, un sasso che rotola, uno scarabeo che si arrampica, le lucertole. So che questo posto ti piaceva, padre, più che ogni altro [...]. Qui, potando, mi dicevi la tua vita (Scotellaro, 1954: 6).

Sin dall'esordio narrativo, l'intimismo di Scotellaro è innestato dal ricordo del padre, personificazione della tradizione, dei valori, del sodo lavoro e dell'impegno morale lucano, nonché modello che pur con le sue contraddizioni riunisce la saggezza e la virtù di una famiglia e di un popolo⁶. La figura paterna nella primitiva comunità regionale simboleggia ed infonde sicurezza per l'avvenire; l'autore la inserisce su uno sfondo rurale con la presenza di elementi vegetali e animali, creando uno spaccato paesaggistico singolare che gli consente digressioni, divagazioni e una certa e dolce rilassatezza psicofisica, utile antidoto per le sue deludenti vicissitudini personali. La verdeggiante collina tricaricese innesca un duplice e contrastante processo mentale che sa da un lato favorisce un salutare oblio delle sconfitte politiche e delle secolari ingiustizie dei ceti meno abbienti, dall'altro lato stimola la strategia della memoria che conduce diritta al personaggio del padre e alle sue salde radici lucane. La maestria nella capacità di analisi descrittiva del panorama locale da parte di Scotellaro gli permette di trovare un proficuo equilibrio fra realismo toponomastico dei luoghi e un idealismo bucolico, dove i vari elementi naturali rievocano ricordi e si rivestono di accezioni simboliche e sentimentali. In altri termini, il romanziere ha dimostrato minuzia e fedeltà al vero geografico, offrendo ai lettori precisi dettagli, verificabili informazioni toponomastiche e altimetriche, relativi al territorio lucano.

⁶ Il saggista e storico letterario Folco Portinari in *Omaggio a Scotellaro* (1974: 262), si sofferma sull'esempio e sul ruolo di primo piano dei genitori di Scotellaro, evidenti nel romanzo e nella vita dello scrittore, secondo cui il padre fungerebbe da riferimento di vita attiva, mentre la madre rappresenterebbe l'ideale della vita contemplativa, punto fermo dell'esistenza, nonché congiunzione tra passato e presente.

Potevo essere a 600 metri a livello del mare, digradanti erano le terre fino al fiume, e dal fiume si alzavano altre terre di fronte e il bosco nerastro di Cognato; e le Dolomiti sterili in fondo da dove veniva il fiume, e dietro il nostro bosco, nascosto allo sguardo. Dove il Basento pareva specchio, era per la sua vena allargata in un grande pozzo. Tutto questo, i boschi, le terre, il fiume mi pareva che riempisse il cielo, il cielo col suo colore solito era lontano e alto come una tela (Scotellaro, 1954: 30).

Tale passaggio dell'*Uva puttanella* evidenzia, inoltre, la prospettiva realista, non sempre preponderante in ambito narrativo lucano contemporaneo allorché si doveva rappresentare il paesaggio, spesso stilizzato per opportuni fini poetici o per una comoda attinenza e coerenza con determinate tesi autoriali⁷. Nelle descrizioni della vegetazione lucana scotellariana, vi è un'altra singolarità: la presenza di una fauna *microscopica*, accanto a quella ben più ricorrente, affollata di capre, asini, muli, mucche, galline, animali domestici, indispensabili per la misera economia agricola e familiare regionale. Così, le percezioni multisensoriali dello scrittore sono attratte da svariati insetti, quali le cicale, le formiche, gli scarabei che acquistano il loro spazio letterario, seguendo il principio della memoria associativa, in grado di suggerire ed evocare momenti di un passato ostico, luttuoso, eppure di armoniosa pienezza.

Ritornai spesso, ogni giorno in campagna. A luglio la vigna bolliva di cicale. Non mettevo mai piede senza sentirmi fredde le guance, perché sapevo che ogni zolla era la tomba di mio padre. [...] Le formiche correvano impazienti e mi salivano ai sandali, un moscone due o tre volte mi rombò negli orecchi [...]. Il coro dei ricordi d'infanzia aveva la forza della più lontana cicale (Scotellaro, 1954: 30).

⁷ Per restare nell'ultimo secolo, si pensi ad esempio alla visione edulcorata, eccessivamente idiliaca della natura lucana presente in alcuni passi delle opere nella romanziere melfitana Carolina Rispoli (*La torre che non crolla* del 1938), o della materana Mariolina Venezia (*Mille anni che sto qui* del 2006), presentata come *locus amoenus*, sfondo bucolico e strumento congeniale nel trasmettere idee, valori e sentimenti dei personaggi e di una regione, olisticamente romantizzati.

La variegata flora e fauna, fonti di intensi ricordi, appartiene ad un luogo emblematico e familiare, quale la vigna del padre, in cui Scotellaro cerca ristoro e rifugio, a seguito delle dimissioni da sindaco per ritrovare stabilità e schiettezza e, dunque, le proprie radici. Lo scrittore, infatti, dopo aver abbandonato, almeno formalmente, i suoi nobili e frustrati obiettivi sociopolitici, va alla riscoperta di alcune caratteristiche rinvenibili nella natura lucana: la solitudine, la quiete, il raccoglimento. La vigna veicola così il senso e l'essenza morale e materiale regionale; la campagna lucana soddisfa le sua voglia di riflessività che subentra all'azione e mediante il suo incanto meditativo svolge una funzione lenitiva, consolatrice, utile a stemperare le angosce e lo sconforto per le ingiustizie patite. Il paesaggio tricaricese è perciò un serbatoio di sentimenti, figure, ideali regionali; nella puntigliosa descrizione degli oggetti, degli elementi animati ed inanimati, dalle foglie secche ai sassi si racchiudono le sofferenze, le emozioni e i pensieri dello scrittore. Tra le disparate percezioni e rappresentazioni sensoriali, nell'*Uva puttanelle* spiccano quelle relative all'udito. Scotellaro insiste nell'offrire un'immagine della vigna e del paesaggio circostante lucano di tranquillità, di placido ristoro possibile soprattutto per via di un coinvolgente silenzio⁸. L'identità lucana è forgiata anche dalla natura, dal territorio che ha reso praticabile una tipologia limitata di vita, di economia e di socialità e specialmente di credenze, divenute progressivamente condivise e popolari, fondendo paganamente religione e magia. Ne consegue una rappresentazione arcaica della regione e dei suoi superstiziosi abitanti, dove il paesaggio e la natura sembrano ridare vita ai defunti, creando un universo di fantasmi. In tal senso, abbastanza emblematico risulta l'inizio del secondo capitolo dell'*Uva puttanelle*, quando in piena campagna materana, luogo prediletto dal compianto padre dell'autore-protagonista, risalta

⁸ Pompeo Giannantonio (1986), ordinario di letteratura italiana all'Università degli Studi di Napoli e tra i maggiori studiosi scotellariani, nella sua monografia *Rocco Scotellaro* enfatizza la ricerca dello scrittore del silenzio della campagna lucana e della sua soave musicalità che troverebbe il suo corrispettivo stilistico nella scelta di una punteggiatura ed una sintassi irregolare, consone al suo bisogno di introspezione, veicolando il suo stato interiore e sentimentale.

l'impaccio, misto a paura della madre, restia a recarsi da sola poiché temeva di incontrare il coniuge morto già da tempo, sotto le spoglie di un serpente. Così Scotellaro sottolinea l'animismo che spesso regnava nel mondo campagnolo lucano⁹. “So che questo posto ti piaceva, padre [...], mamma non vuole venire mai sola perché ti incontra vestito da serpente o ti ode borbottare sotto le fabbriche” (Scotellaro, 1954: 6). In sintesi, l'autore rileva alcune delle manifestazioni della cosiddetta cultura contadina lucana che mette in luce il suo peculiare carattere religioso, incentrato su un concetto primitivo e superstizioso della natura, decisivo nella visione esistenziale di molti corregionali e ben presente nella *imagologia* narrativa lucana. Analogamente, Rocco Scotellaro consente al lettore di captare tutta l'incidenza che i fenomeni naturali rivestono in una regione sottosviluppata: *in primis* il fattore climatico così preponderante nella vita quotidiana dei lucani. Diversi passi della sua opera confermano la totale dipendenza delle masse contadine da elementi atmosferici non controllabili, se non attraverso sterili rituali scaramantici pseudo-religiosi, a carattere propiziatorio protettivo. Tuttavia, in alcune pagine dell'*Uva puttanello* l'atteggiamento scotellariano nei confronti di tale dipendenza dalla prepotenza della natura, sembra sfociare in una serena e quasi romantica accettazione della stessa, giacché conferisce un certo ordine ciclico, stabilisce una regolarità pur nell'imprevedibilità alle annate contadine, scandendone le stagioni e le rispettive tradizioni e sensazioni, rievocate con un leggero tono nostalgico che si palesa in intensi ricordi e pienezza di spirito. Scotellaro pare ritrovare nella campagna lucana la gaiezza spensierata della sua

⁹ Un'opera esaustiva circa l'animismo, che riprende e sviluppa il concetto dell'antropologo inglese Edward Taylor, è quella del docente e antropologo torinese Massimo Centini, *L'animismo* (2005) che analizza la primordialità della religione in aree e popolazioni rurali o comunque arretrate come quelle lucane di inizio XX secolo, caratterizzate da un pensiero semplice, spontaneo ed irrazionale, basato sull'attribuzione di un principio vitale (anima) a fenomeni naturali così come ad oggetti inanimati e, in definitiva, verso tutto ciò che incide e risulta essenziale nella vita e per la sopravvivenza delle stesse, fra cui si annovera il culto degli spiriti e degli antenati. Per uno studio specifico della funzione e dei rapporti fra religione e magia in Basilicata si veda *Folklore, magia, mito o religiosità popolare?* dello studioso lucano Nicola Tommasini (1980).

infanzia e dell'adolescenza; la lieta armonia autunnale, carica di odori e colori dati da una natura che lungi dall'essere inclemente, nel complesso costituisce un piacevole condizionante della quotidianità regionale, specialmente della realtà contadina. Lo scrittore, infatti, orgoglioso difensore di tale civiltà, mostra alcuni dei suoi caratteri distintivi, discostandosi chiaramente dalla società urbana, inesistente in una Basilicata priva di grandi centri, la cui scarsa popolazione risiedeva nei piccoli paesini della provincia materana e potentina.

La *lucanità* emergente dalla pagine scotellariane è anzitutto se non esclusivamente di tipo rurale, resa attraverso le descrizioni delle attività agricole e delle consuetudini che nel tempo hanno profondamente inciso sul carattere e sulla cultura locale, unendo la fisicità ambientale con l'umano. Di conseguenza, l'intera organizzazione della realtà regionale, anche da un punto di vista tecnico e materiale dipendeva dalle variazioni stagionali. L'economia, il lavoro, l'alimentazione rispondevano e si uniformavano al corso naturale del calendario. L'impronta rurale sortiva evidenti effetti anche nella sfera sociale, limitando considerevolmente i rapporti e le relazioni interpersonali che a differenza dell'ambiente urbano, erano sporadiche se non del tutto inesistenti. Da qui, la stagnazione del mondo contadino, asfittico e refrattario agli influssi esterni con inevitabili ripercussioni sulla mentalità provinciale di coloro che lo animano e ne assorbono i corrispondenti stili di vita¹⁰. Tuttavia, proprio il disincantato realismo con il quale Scotellaro descrive il paese e la regione nati, scongiura il rischio di un idoleggiamento dell'immobilismo lucano; al contrario, il suo sguardo critico permette una lucida analisi circa le anomalie della società lucana, fra cui il rigido classismo che lo scolaro Rocco aveva constatato nelle aule del vecchio monastero delle Clarisse di Tricarico, dove iniziò i suoi studi. "Ero ai primi banchi come tocca ai bravi e ai figli degli impiegati e dei signori, i soli che potevano portare i capelli. Ero rasato come gli

¹⁰ La diversità dei contesti ambientali e quindi dei modi, dei costumi, dei ritmi di vita tra contadini e cittadini nella poetica di Scotellaro e le rispettive incidenze sul carattere degli stessi, è stata evidenziata con nettezza dal critico Giannantonio (1986: 23).

altri, solo che io stavo ai primi posti” (Scotellaro, 1954: 13). Bastano due scarni periodi per riassumere la rigida divisione in classi, le iniquità e le discriminazioni che ne derivavano. In questo caso, esse sono rappresentate dall’obbligo da parte dei figli dei contadini di portare i capelli corti per motivi igienici, giacché lì si associava automaticamente alla promiscua condivisione di spazi chiusi con animali domestici e ai lavori agricoli e di pastorizia per cui erano portatori di pidocchi e sudiciume. Inoltre, lo scrittore allude alla gerarchizzazione sociale, evidente sin dall’ubicazione che i maestri elementari destinavano ai vari alunni con i figli dei ceti poveri, relegati agli ultimi banchi, dando per scontato l’inutilità del sapere e il loro disinteresse nei confronti di ogni forma di istruzione e di crescita umana e professionale, di fatto penalizzandoli doppiamente.

Ritorna evidente l’incidenza della lezione del maestro Levi¹¹, al quale Scotellaro dedica uno spassionato elogio nel romanzo autobiografico dell’*Uva puttanella*, quando, durante la dura esperienza nel carcere di Matera, propone al resto dei detenuti la lettura del *Cristo si è fermato ad Eboli*, tessendo le lodi dell’uomo e del libro.

Io ho avuto la fortuna di conoscere l’uomo che l’ha scritto, non è veramente mio amico, non è nemmeno vi avverto, un vostro amico. Ha scritto questo che è il più appassionato e crudo memoriale dei nostri paesi. Ci sono parole e fatti da far schiattare le molli pance dei signori nel sonno, meccanicamente, per la forza della verità. Ci sono morti e lamenti da far impallidire i santi martiri per la forza di verità (Scotellaro, 1954: 73).

Scotellaro esprime il suo lusinghiero giudizio sul lavoro leviano poiché condensa alcuni principi letterari per lui irrinunciabili, quali la denuncia e la ricerca della verità circa le

¹¹ Lo studioso Franco Vitelli (1989), esperto scotellariano, nella storica rivista di studi demo-etno-antropologici *Lares*, si è soffermato sulle affinità metodologiche e tematiche dello strano sodalizio, a tutt’oggi singolare nel panorama letterario italiano formato da Levi, intellettuale borghese del nord e da Scotellaro, poeta prosatore del sud povero e contadino. In particolare, lo scrittore lucano, sulla scia leviana, avrebbe continuato a denunciare quella bipolarizzazione della società meridionale in contadini e luigini e la conseguente dicotomia tra queste due realtà socioeconomiche.

drammatiche condizioni della popolazione lucana, sintetizzata dalla umile classe contadina che diventa oggetto di studio e al contempo simbolo delle ataviche iniquità sociali. Affiora di nuovo la concezione scotellariana, di chiaro stampo leviano, secondo cui l'arte può coniugare impegno e conoscenza. Dopo aver presentato l'autore del libro ed aver sottolineato ai suoi compagni di cella che si trattava di un fratellastro, suo e di tutti i lucani che aveva conosciuto fortuitamente e a cui Scotellaro si sentiva legato dall'amore della propria somiglianza, procede alla lettura della famosa opera di Levi. L'ex sindaco tricaricese con orgoglio indugia sull'ascolto interessato e coinvolgente dei detenuti fra i quali il *Cristo* leviano era diventata una irrinunciabile preghiera comune, prima di addormentarsi, precisando che "nelle sere seguenti il libro lo consumammo come un pasto: da zingari, da abigeatari, da amici in una festa. E già le camerate ce lo chiedevano come una sigaretta" (Scotellaro, 1954: 74).

Dunque, la Basilicata e le sue effettive problematiche sono il fulcro, la causa e il fine delle acute osservazioni e testimonianze letterarie di Levi e Scotellaro, tali da creare un clima di curiosa e assorta partecipazione, persino nel sordido ambiente carcerario¹². Di fatti, molte delle immagini narrative scotellariane, circa la regione lucana, risentono dell'influenza leviana: tematiche e modalità rappresentative dimostrano attinenza ed affinità indiscutibili. La centralità del mondo contadino, la sua situazione marginale, la sua disorganizzata protesta periferica, verso uno stato considerato lontano e ingiusto. *L'Uva puttanello*, non a caso, col suo ricercato autobiografismo corale, dà voce alla Lucania, descritta come un'area meridionale silenziosa, isolata e trascurata, e alla sua gente che nelle sue pagine appare generosa, ingenua e leale e paradossalmente diventa vittima di un sistema politico e amministrativo statale penalizzante. Nello specifico,

¹² È sempre Franco Vitelli (1989) che offre un'interpretazione più che plausibile del successo riscosso dall'eccentrico *reportage* leviano, anche in un luogo così poco incline alla valorizzazione culturale, quale il carcere, alimentato a suo giudizio anche e soprattutto dal sentito sentimento che Scotellaro aveva saputo infondere all'opera e al fraterno e confidenziale rapporto con Levi, trasmesso con enfasi e convinzione al resto dei detenuti che a loro volta avrebbero apprezzato il sincero legame dello scrittore torinese con la dimenticata realtà lucana.

Scotellaro conosce in prima persona e lamenta la colossale disavventura giudiziaria che giustifica la crescente diffidenza e sfiducia, tratti ricorrenti nelle proiezioni letterarie lucane del XX secolo, da parte dei suoi pessimisti e scorati corregionali. Circa lo scetticismo e la cultura del sospetto imperante nelle campagne e nei paesi della Basilicata, è abbastanza esemplificativa la sua detenzione, risultato di una pretestuosa calunnia, orchestrata da giudici politicizzati.

Si è già accennato all'affermazione dei vecchi gruppi dirigenti a seguito delle elezioni del 1948 con la inaspettata sconfitta dei partiti popolari. Scotellaro fu rieletto primo cittadino di Tricarico ma con un quadro politico generale mutato che non tardò a rivelarsi ostico e beffardo verso il giovane e ormai invisio sindaco, che fu il sorvegliato speciale, spiato, seguito, finendo nel mirino dell'inchiesta di una magistratura, almeno in parte complice e sottomessa al potere esecutivo. Il suo singolare ed attivo impegno in ambito sociopolitico, in una regione conservatrice e filogovernativa cominciava a incontrare resistenze e invidiose opposizioni¹³, sfociando in un surreale arresto¹⁴. Si tratta di una beffa atroce per chi aveva

¹³ Come ricostruisce Nicola Tranfaglia nell'introduzione all'*Uva puttarella*, il 16 settembre 1948 riceve un verbale con una denuncia anonima, raccolta dalla Pubblica sicurezza, di concussione a proposito della distribuzione di stoffa da parte dell'UNRRA (United Nation Relief and Rehabilitation Administration, organizzazione umanitaria internazionale, fondata nel novembre del 1943 a Washington con lo scopo di fornire aiuto ed assistenza immediata ai Paesi più colpiti dalla seconda guerra mondiale), attraverso il comune che lo accusa di aver incassato 25000 lire da alcuni assegnatari della merce. Pochi giorni dopo, gli si contesta anche i reati di associazione a delinquere, truffa, falsità in autorizzazione amministrativa e malversazione continuate aggravate. Il procedimento, benché privo di ogni fondamento, prosegue il 9 febbraio del 1950 con procedimento verbale n.21; un giudice materano ordina ai carabinieri di Tricarico di arrestare il sindaco per i reati menzionati, contestati nell'autunno del 1948. Scotellaro viene così detenuto e condotto nel carcere di Matera, dove trascorre quarantacinque giorni di carcerazione cautelativa e preventiva.

¹⁴ Il probabile e vero obiettivo di tale drastico quanto incomprensibile provvedimento nei confronti di Scotellaro aveva una funzione intimidatoria, atta a danneggiare innanzitutto la sua immagine pubblica che godeva di una crescente e convinta fama politica e morale. Al contempo, non si possono sottacere gli strascichi permanenti che l'incubo e l'onta della prigione lascia nel prosieguo

programmato la costruzione di un ospedale civile nel suo paese e con iniziative personali aveva fattivamente dimostrato la sua solidarietà verso le classi disagiate, da cui si era meritato rispetto e fiducia assoluti, dividendo persino i suoi pasti e i suoi scarsi proventi. Non sorprende se lo scrittore dedica un significativo *j'accuse*, che indica, inoltre, il pensiero e il senso generale di sfiducia suo e dei lucani circa il funzionamento e l'autonomia della Giustizia e le ingerenze politiche. “Il mio giudice mi disse. – Dite se è una persecuzione politica, ma datemi le prove [...]. Tutti i giudici erano dei pendolari carichi, le cui lancette segnavano il tempo, le ore e i minuti e scoppiavano all'ora voluta dal potere esecutivo” (Scotellaro, 1954: 83).

Tale amara riflessione dell'autore riassume ed allinea la sfera emotiva a quella razionale con cui interpretare la atavica rassegnazione del *debole* cittadino lucano e la mancanza di fiducia istituzionale. Adesso è più agevole comprendere l'uscita dalla politica di Scotellaro e l'istintiva necessità di recarsi alla vigna di famiglia col suo inconscio significato-finalità di desiderio di ritornare alle origini, come avanzato dallo studioso Giovanni Battista Bronzini¹⁵. La demoralizzazione, richiedeva il conforto tipicamente lucano dei cari, dei defunti, della basilare figura paterna e quindi una ritemprante passeggiata e immersione nella campagna. Così si spiega il camminare di Rocco che cerca di combattere il suo sconcerto, il suo spaesamento e la sua crisi post-carcere con un viaggio dalla duplice valenza: reale e metaforica¹⁶.

della vita dello scrittore, lenito appena dalla sentenza assolutoria della Corte d'Appello di Potenza che riconosce l'innocenza dell'imputato, vittima di un complotto politico. Lo studioso italiano Gianni Piomelli (1983) in *Mondo contadino e narrativa meridionale*, dopo aver valorizzato la sua originale traiettoria letteraria e la conoscenza della ruralità lucana, lo definisce come un vero martire, il cui messaggio ha enorme validità e credibilità.

¹⁵ Si veda il cospicuo volume che Giovanni Battista Bronzini (1987) dedica al suo corregionale Scotellaro con interessanti interpretazioni antropologiche circa elementi, descrizioni, oggetti e soggetti della produzione scotellariana.

¹⁶ Sui diversi significati che assume la *full immersion* nella vigna paterna si è espressa Maria Pagliara Giacobazzo (1991) in un articolo *L'uva puttanello: un'autobiografia imperfetta*; tale viaggio rappresenterebbe un ritorno alla terra, una ricerca di fusione totale, profonda, di contatto fisico con la natura lucana, con valore iniziatico, mediante il quale ritornare e rifondarsi in seno alla Terra Madre.

Anche la decisione di abbandonare casa e recarsi a Portici manifesta il bisogno di recuperare serenità, equilibrio. Per cui, non sorprende se l'inizio del romanzo racchiude la volontà di estraniarsi solo apparentemente da Tricarico, optando per una partenza lacerante. Il desiderio di fuga è d'altronde uno dei temi abituali, insito nella narrativa regionale lucana. Tuttavia, nel caso di Scotellaro non comporta alcuna abdicazione, né è sinonimo di ambizioni frustrate o sconfitta personale, tantomeno implica un addio alla sua amata, benché a volte ingrata terra. È una fuga che pur originatasi dalla stanchezza e dalla sfiducia verso la società, si tinge di ammirevole tenacia, anch'essa, peculiarità denotativa del contadino lucano leviano, puntualmente registrata in svariate raffigurazioni letterarie contemporanee, e quindi assurge a simbolo catartico, rigenerativo. In concreto, la sua partenza è provvisoria e finalizzata all'accrescimento culturale e scientifico, giacché Scotellaro va in provincia di Salerno per studiare l'economia agraria con Rossi-Doria e per ritornare nella sua Basilicata ulteriormente rimotivato, preparato e pronto a riprendere la sua caparbia e coerente battaglia per i braccianti lucani. In definitiva, si potrebbe definirla come una fuga d'amore, non certo dettata dal rancore o dall'incomprensione verso la sua regione, dato che non si tratta di una scelta di comodo individualismo, bensì di una decisione spontanea, volontaria, di alta formazione presso l'Osservatorio di politica agraria di Portici, partecipando inoltre a studi, ricerche teoriche e di campo sullo sviluppo del Mezzogiorno italiano con affermati esperti internazionali¹⁷ con lo scopo di contribuire al miglioramento della regione lucana e della sua società rurale. Proprio questo costituisce uno dei più preziosi insegnamenti e ammirabile eredità lasciata alla sua gente e alla civiltà meridionale.

¹⁷ La Basilicata a partire dal 1950, appena scoperta dal *Cristo si è fermato ad Eboli* leviano, fu il luogo privilegiato per ampie indagini e studi interdisciplinari di campo da parte di prestigiosi sociologi ed antropologi di fama mondiale quale il tedesco Friedmann, gli americani Banfield, Peck, Pitkin e Cornelisen poiché riconoscevano in essa tratti ancestrali, modelli e stili di vita di una società contadina *incontaminata*. I paesi di Chiaromonte, Pisticci, Tricarico e la città di Matera rappresentarono il fulcro di tali ricerche con la regione lucana che divenne l'emblema dell'arretratezza socioeconomica, della cultura *familiare* e della ruralità meridionale italiana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1991). *Scotellaro. Trent'anni dopo*. Atti del Convegno di studio (Tricarico-Matera 27-29 maggio 1984). Matera: Basilicata Editrice.
- Bronzini, G. B. (1987). *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*. Bari: Dedalo.
- Caserta, G. (1993). *Storia della letteratura lucana*. Venosa: Osanna.
- Catalfamo, A (2016). *Rocco Scotellaro. Mito, storia e poesia*. Chieti: Edizioni Solfanelli.
- Centini, M. (2005). *L'animismo*. Milano: Xenia.
- Fortunato, G. (1982). *Galantuomini e cafoni prima e dopo l'Unità*. Roma: Gangemi.
- Giannantonio, P. (1986). *Rocco Scotellaro*. Milano: Mursia.
- Levi, C. (2014). *Cristo si è fermato ad Eboli*. Torino: Einaudi.
- Pagliara, M. G. (1991). *L'uva puttanelle: un'autobiografia imperfetta in Scotellaro. Trent'anni dopo*. Atti del Convegno di studio (Tricarico-Matera 27-29 maggio 1984) (pp-72-89). Matera: Basilicata Editrice.
- Piomelli, G. (1983). *Mondo contadino e narrativa meridionale*. Foggia: Editrice Grafiche Ciampoli.
- Portinari, F. (1995). Rocco Scotellaro: un mito nuovo?. In *Aut Aut*, poi in L. Mancino (a cura di), *Omaggio a Scotellaro* (p. 253). Manduria: Lacaita.
- Rispoli, C. (1938). *La torre che non crolla*. Milano: Ceschina.
- Scotellaro, R. (2012). *L'uva puttanelle. Contadini del Sud*. Bari: Laterza.
- Scotellaro, R. (1974). *Uno si distrae al bivio*. Roma-Matera: Basilicata Editrice.
- Tommasini, N. (1980). *Folklore, magia, mito o religiosità popolare?*. Bari: Ecumenica.
- Venezia, M. (2006). *Mille anni che sto qui*. Torino: Einaudi.
- Vitelli, F. (1989). Carlo Levi e Rocco Scotellaro. In *Omaggio a Carlo Levi (1902-1975)* (pp. 265-280). Lares, Anno LV, N. 2 aprile-giugno. Verona: Ed. Leo S. Olschki.

L'INDICE DI FELICITÀ INTERNA LORDA (FIL)
PER UN NUOVO UMANESIMO ECONOMICO
THE GNH (GROSS NATIONAL HAPPINESS)
FOR A NEW ECONOMIC HUMANISM

Carlo CANZONIERI

Università degli Studi di Messina
Università Pegaso International (Malta)

Riassunto

Un'alternativa al PIL è il FIL, indicatore economico della *Felicità Interna Lorda*. La visione umanistica, come obiettivo della scienza economica, è un'innovazione tra gli studiosi i quali considerano l'uomo capace di pulsioni diverse dal calcolo utilitarista. Anche i sociologi considerano l'importanza di valori come le buone relazioni umane e la sostenibilità ambientale. L'aspirazione alla felicità è il comune denominatore di tutti i progetti umani.

Parole chiave: Economia, PIL, FIL, sostenibilità.

Abstract

The GNH - Gros National Happiness (FIL) is an alternative to GDP - Gross Domestic Product (PIL). The humanistic vision, considered as a target of economic science, is an innovation among scholars who consider man endowed with compulsions far from utilitarian calculation. Sociologists also consider the importance of values such as good human relationships and eco sustainability. Aiming at happiness is the common denominator of all human projects.

Keywords: Economics, GDP, GNH, sustainability.

Nulla est homini causa philosophandi nisi ut beatus sit
(Agostino, *De civitate Dei* XIX, 1.3)

Felicità: un concetto reale quanto indecifrabile, indefinito, che ha interessato scrittori, poeti, filosofi, economisti, fin dai tempi più antichi. Essa è collegata al benessere, alla pienezza, all'appagamento dei desideri in maniera durevole.

Gli studi sulla felicità – improntati sia sulla componente emozionale, sia sull’aspetto cognitivo e riflessivo – sono tra gli elementi di maggiore novità e di interesse nell’ambito della ricerca economica, psicologica e sociale contemporanea. Il giornalista Luca De Biase, nel suo volume *L’economia della felicità* (2007), sostiene che per troppo tempo gli uomini hanno pensato che la felicità dipendesse dal livello dei consumi e, per assicurarsene una fetta sempre maggiore, hanno dedicato al lavoro una quota sempre più importante del loro tempo. Così facendo, però, hanno sacrificato le relazioni umane che costituiscono invece il principale generatore di felicità. Secondo De Biase:

Non si può misurare la felicità, ma si può affermare che la percezione dello stato di felicità delle persone non è in relazione con l’andamento dell’economia. [...] La felicità nasce da un bene che non ha prezzo, ma valore. L’economia della felicità riporta nell’analisi dell’economia anche un’attenzione alla persona e alle relazioni tra le persone [...] (2009b).

Non siamo nel dominio del consumo fine a se stesso, ma nelle relazioni con la gente, con l’ambiente, relazioni con i beni culturali e le questioni identitarie profonde. Quindi questo genere di beni non sono monetariamente misurabili, sono più gratuiti: l’amore, l’amicizia, le relazioni tra le persone in primo luogo sono stati riaccettati nel mondo dell’analisi economica e questo è un segno significativo di un cambiamento forte (2009a).

Si è sempre pensato che lo stato di felicità delle persone dipendesse dal PIL¹, che rappresenta il principale indicatore della crescita economica e del benessere sociale in uso a livello internazionale. In realtà, questo indice non può essere considerato quale misura di Benessere Economico (BE). Se il PIL offre una rappresentazione dell’economia parziale e fuorviante, ci si interroga su quali possano essere i parametri di riferimento per la misurazione della felicità di un Paese e quale possa essere l’indicatore più idoneo a tale scopo.

Simon Kuznets, premio Nobel per l’economia e padre del PIL, sostiene che il benessere di una nazione non può essere facilmente desunto dall’indice del reddito nazionale (Congresso

¹ PIL (Prodotto Interno Lordo; in inglese GDP: *Gross Domestic Product*).

USA, 1934), anche se il PIL è un buon indicatore di prosperità economica. Infatti, *Club* internazionali come il G7, G8, G20 e altri gruppi intergovernativi vengono costituiti sulla base del PIL.

Nel 1968, Robert Kennedy, in un famoso discorso tenuto alla Kansas University solleva il problema della validità del PIL come elemento esclusivo di valutazione dello sviluppo economico di una società che non tiene conto dell'essenza dell'uomo:

Non possiamo misurare lo spirito nazionale sulla base dell'indice Dow-Jones, né i successi del Paese sulla base del Prodotto Interno Lordo (PIL). Il PIL comprende l'inquinamento dell'aria, la pubblicità delle sigarette, le ambulanze per sgombrare le nostre autostrade dalle carneficine del fine settimana. [...] Comprende programmi televisivi che valorizzano la violenza per vendere prodotti violenti ai bambini. Cresce con la produzione di napalm, missili e testate nucleari [...]. Il PIL non tiene conto della salute delle nostre famiglie, della qualità della loro educazione e della gioia dei loro momenti di svago. [...] Non comprende la bellezza della nostra poesia e la solidità dei valori familiari. Non tiene conto della giustizia dei nostri tribunali, né dell'equità dei rapporti fra noi. Non misura né la nostra arguzia, né il nostro coraggio, né la nostra saggezza, né la nostra conoscenza, né la nostra compassione, né la devozione al nostro Paese. Misura tutto, eccetto ciò che rende la vita degna di essere vissuta [...] (Kennedy, 1968).

Da tempo è in corso, a livello internazionale, un dibattito sul superamento del PIL come unico indicatore del benessere. La *scienza triste* per eccellenza² – l'economia – si è accorta, quindi, dell'importanza del nuovo paradigma che dà rilevanza al bene percepito dalla gente, invece dell'incremento indiscriminato del PIL.

L'esigenza di andare oltre il PIL prende avvio nel 1972 a Stoccolma, con la Conferenza delle Nazioni Unite sull'Ambiente Umano. In tale occasione si ribadisce la necessità di considerare il bisogno di prospettive e di principi comuni al fine di ispirare e guidare i popoli del mondo verso la conservazione e il miglioramento dell'ambiente:

² Celebre è l'espressione del saggista e storico inglese Thomas Carlyle, che considera l'economia come *dismal science* (*scienza triste*).

Having considered the need for a common outlook and for common principles to inspire and guide the peoples of the world in the preservation and enhancement of the human environment [...] (ONU, 1972).

Nel documento ufficiale O.N.U. viene esplicitato come, migliorando la qualità dell'ambiente, si creino le condizioni di una vita più felice: "There are broad vistas for the enhancement of environmental quality and the creation of a good life" (ONU, 1972: punto 6).

Con la sottoscrizione del documento di Stoccolma, il principio di sostenibilità entra nelle agende politiche dettando obiettivi, priorità e vincoli per i governi nazionali e internazionali. Cresce la consapevolezza che i termini di raffronto sui quali valutare il progresso di una società non possono essere esclusivamente di carattere economico, ma devono tener conto anche di altri aspetti di carattere sociale, etico e ambientale finalizzati al benessere, corredate da misurazioni di disuguaglianza e sostenibilità che sfuggono alla contabilità del PIL.

Tuttavia, alcune ricerche dimostrano che, oltre un certo limite, la felicità dei cittadini non aumenta con l'aumentare della ricchezza, ma, al contrario, in alcuni casi diminuisce. Richard Easterlin rileva nel 1974 una correlazione/non correlazione tra felicità e reddito. Secondo il docente di economia dell'Università della California, il *Paradosso della Felicità* consiste nel fatto che, con l'incremento del reddito e del benessere economico, la felicità umana aumenta fino a un certo punto, ma poi comincia a diminuire, seguendo una curva a forma di parabola con concavità verso il basso. Il paradosso ha portato economisti e psicologi ad interrogarsi più approfonditamente su che cosa intendono le persone per felicità e su che cosa le rende felici.

Sul paradossale assunto della felicità collegata al benessere l'indiano Amartya Sen – premio Nobel per l'economia – dimostra che la materialità della ricchezza è un mezzo, non un fine, e che l'economia andrebbe rifondata a partire dal bene della comunità, ciò che oggi si chiama "etica" (Sen, 2006: 22-27).

Un esempio dimostrativo di come il materialismo e il consumismo condizionino il pensiero economico a discapito della felicità è rappresentato dal test *Invalsi* del 9 maggio 2018

(Falzetti, 2018: 40), rivolto ai bambini della quinta classe della scuola primaria italiana. Il test, come se nulla fosse, introduce un quesito tra le prove didattiche, che indigna i genitori e infiamma le loro polemiche.

ASPETTATIVE DI REALIZZAZIONE PERSONALE						
Pensando al tuo futuro, quanto pensi che siano vere queste frasi?						
<i>(Una risposta per ogni riga)</i>						
	Per niente vera	Pochissimo	Poco	Abbastanza	Molto	Totalmente vera
Raggiungerò il titolo di studio che voglio	<input type="checkbox"/>					
Avrò sempre abbastanza soldi per vivere	<input type="checkbox"/>					
Nella vita riuscirò a fare ciò che desidero	<input type="checkbox"/>					
Riuscirò a comprare le cose che voglio	<input type="checkbox"/>					
Troverò un buon lavoro	<input type="checkbox"/>					

MIUR, Test Invalsi del 9 maggio 2018

I 561.775 bambini alle prese con il test per la rilevazione delle competenze in italiano, inglese e matematica, potevano assegnare sei livelli di gradimento: per niente, pochissimo, poco, abbastanza, molto, totalmente. In un articolo su *Repubblica* (Intravaia, 2018) vengono segnalati i principi che emergono dal test:

1. La felicità viene associata al possesso dei beni materiali;
2. La scuola è utile solamente a trovare un lavoro e non se stessi;
3. I bambini non hanno diritto di poter sognare;
4. La qualità e l'intensità delle relazioni umane (fattori che rendono più felici le persone) non occupano un posto privilegiato.

Si scatena immediatamente il dibattito su Facebook: "Perché nessuna domanda sulla felicità?". L'immagine *arcaica* di felicità = benessere economico – orientata solo ed esclusivamente al *business* e al guadagno – prende forma nella scuola in una prova

“per polli da batteria” (Guasco, 2018) sotto il cappello del più squallido dei sistemi di valore: “Quanti soldi avrai e quanto comprerai nella tua vita?”. L’assunto interessa e incuriosisce psicologi ed economisti, che studiano il benessere e la felicità degli individui e che raccomandano la necessità di mettere in atto cambiamenti reali e positivi sul concetto di felicità/benessere economico utili a perseguire consapevolmente l’idea di benessere olistico. Necessitano indicatori certi, chiari e attendibili, che possano rappresentare e mettere in relazione la performance dell’economia con la qualità della vita in modo più veritiero di quanto non faccia il PIL.

Il processo di superamento del PIL, come indice di benessere sociale, viene avviato ed avvalorato nel Bhutan, piccolo Stato tra l’India e la Cina ai piedi dell’Himalaya, che nel 1972 sostituisce il PIL con il FIL³. I quattro parametri di base per la misurazione della Felicità Interna Lorda, presi in considerazione e successivamente inseriti nel programma per lo sviluppo umano dell’ONU⁴, sono:

- a) l’esistenza di uno sviluppo economico equo e sostenibile, che include l’istruzione, i servizi sociali e la sanità pubblica, le infrastrutture e il livello di scolarizzazione;
- b) la conservazione ambientale;
- c) la cultura, intesa come una serie di valori che servono a promuovere il progresso della società;
- d) il buon governo, che rappresenta il pilastro su cui si fondano tutti gli altri.

Il FIL del Buthan, ispirandosi alla stessa filosofia buddhista, pone l’uomo, microcosmo nel macrocosmo, al centro dello sviluppo inteso come interazione armonica con la vita dell’intero universo, ponendosi come contraltare della visione individualista occidentale. Se, in base ai parametri del PIL, il Bhutan risulta una delle nazioni più povere del pianeta, in realtà nessuno muore di fame: non esistono mendicanti, criminalità e alla popolazione vengono garantiti gratuitamente i servizi sanitari e di istruzione pubblica.

³ FIL (Felicità Interna Lorda; in inglese GNH: *Gross National Happiness*).

⁴ Negli anni Novanta, viene proposto ed utilizzato nel Rapporto del Programma delle Nazioni Unite per lo Sviluppo, accanto al PIL, l’indice HDI (Human Development Index) o *Indice di Sviluppo Umano*.

La felicità, come valore fondante della qualità della vita e del benessere sociale, è stata accolta e sviluppata in molti altri Paesi del mondo con l'identificazione di una prima generazione di obiettivi di sviluppo sostenibili (*Sustainable Development Goals* – SDG). Nel 2001 l'OCSE⁵ promuove diverse iniziative nell'intento di aumentare la consapevolezza sul tema della misurazione del progresso e del benessere sociale. Con la *Dichiarazione di Istanbul* del 2007, sottoscritta da importanti istituzioni sovranazionali⁶, si registra il primo ampio consenso politico di impegnarsi oltre il PIL:

È incoraggiante che iniziative per misurare il progresso delle società per mezzo d'indici statistici siano state lanciate in diversi paesi e in tutti i continenti. Queste iniziative, benché siano basate su diverse metodologie, diversi paradigmi culturali e intellettuali, e differenti livelli di coinvolgimento delle persone interessate, rivelano un consenso emergente sul bisogno di impegnarsi a misurare il progresso delle società in tutti i paesi, andando oltre le misure economiche convenzionali come il PIL. [...] di promuovere processi decisionali a tutti i livelli per aumentare il benessere delle società (OCSE, 2007).

Nel 2009 la Commissione Europea pubblica la comunicazione: *Non solo PIL. Misurare il progresso in un mondo in cambiamento* (Commissione Europea, 2009). Nel documento si riconosce la necessità di dati e indicatori che completino il PIL e vengono individuate diverse misure da prendere in considerazione nel breve e medio termine. L'obiettivo di andare oltre il PIL viene recepito dall'autorità statistica europea (*Eurostat*) e dai singoli Stati.

Anche la Commissione di tre esperti⁷, nominata dal Presidente francese Sarkozy, ribadisce, nel cosiddetto Rapporto Stiglitz, che le politiche di sviluppo socio-economico si devono basare su indicatori in grado di rappresentare diversi aspetti del progresso (attuale) e della sostenibilità (futura) di una società. Il documento evidenzia la multidimensionalità del benessere nei suoi aspetti sia oggettivi che soggettivi. Esso propone un orientamento realistico

⁵ Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico (OCSE).

⁶ Come la Commissione Europea, l'OCSE, l'ONU, ecc.

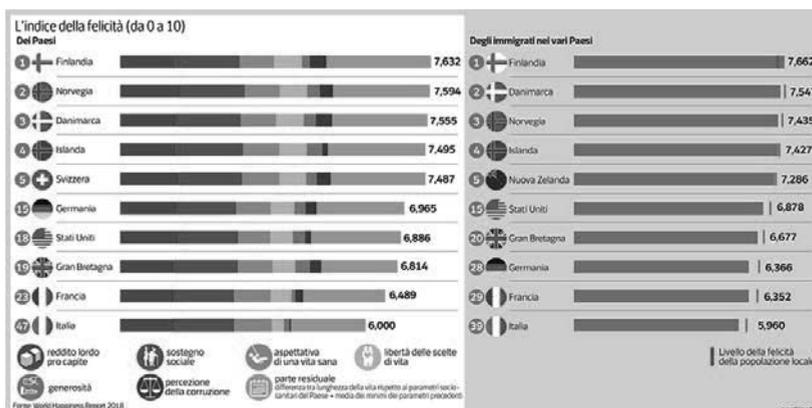
⁷ Commissione nominata dal presidente francese Sarkozy nel 2008 e composta dagli economisti Joseph E. Stiglitz, Amartya Sen e dal francese Jean Paul Fitoussi.

alla misurazione della sostenibilità sulla base di tutti gli aspetti economici, sociali e ambientali.

Gli esperti, dopo aver preso in considerazione i grossi limiti del PIL come sistema di valutazione del benessere delle società, introducono nuovi concetti in grado di tener conto delle conseguenze ambientali della crescita, tanto da sostenere che “ciò che misuriamo influenza ciò che facciamo”.

Da queste considerazioni si evince che non è pensabile proporre modalità di gestione e di misurazione dell’economia e della ricchezza senza il collegamento alla persona, senza il riferimento alle sue condizioni di vita, senza l’attenzione ai principi che reggono comunità e popoli diversi, come non è pensabile alcun progetto di crescita che non presupponga sviluppo integrale, equo e sostenibile.

Tra l’altro, i parametri sui quali valutare il progresso di una società non possono essere esclusivamente di carattere economico. Lo dimostrano le classifiche del PIL pro-capite della Banca Mondiale: nel 2017 l’Italia rientrava nel 16° posto dei paesi più prosperi, ma era solo al 48° posto (su 155), secondo il World Happiness Report. A parità di PIL, insomma, rispetto ad altri paesi, all’Italia, come si evince dall’immagine sottostante, mancano alcuni *fattori* di felicità, come la soddisfazione, la serenità, la qualità della vita, l’auto-realizzazione, l’utilità e il piacere. Pertanto, nel mondo globalizzato, l’obiettivo di misurare il livello di felicità individuale raggiunto dalle popolazioni diventa l’elemento innovativo di un nuovo approccio orientato ad un nuovo umanesimo economico.



Indice della felicità elaborata dal World Happiness Report nel 2017

Fondamentale è l'Agenda 2030 (ONU, 2015), avviata nel 2015, che rappresenta il piano di azione globale delle Nazioni Unite per uno sviluppo del pianeta rispettoso delle persone e dell'ambiente, incentrato sulla pace e sulla collaborazione. Esso individua un nuovo indicatore per promuovere la crescita in maniera intelligente e sostenibile.

L'Italia è il primo Paese, che nel processo di attuazione e monitoraggio delle politiche pubbliche, affianca al PIL l'indice che misura il Benessere Equo e Sostenibile (BES)⁸. Questo strumento è utile per descrivere la qualità della vita in Italia e per valutare il progresso della società, dal punto di vista non soltanto economico, ma anche sociale ed ambientale.

Indicatori del BES per misurare il benessere degli italiani nel DEF (ISTAT, 2015). Anni 2004-2017	
N.	Indicatori
01	Reddito medio disponibile aggiustato pro capite (<i>in euro</i>)
02	Indice di disuguaglianza del reddito disponibile
03	Indice di povertà assoluta (<i>valori percentuali</i>)
04	Speranza di vita in buona salute alla nascita (<i>in anni</i>)
05	Eccesso di peso (<i>valori percentuali</i>)
06	Uscita precoce dal sistema di istruzione e formazione (<i>valori percentuali</i>)
07	Tasso di mancata partecipazione al lavoro (<i>valori percentuali</i>)
	- di cui maschi
	- di cui femmine
08	Rapporto tra tasso di occupazione delle donne 25-49 anni con figli in età prescolare e delle donne senza figli (<i>valori percentuali</i>)
09	Indice di criminalità predatoria (<i>per mille abitanti</i>)
10	Indice di efficienza della giustizia civile (<i>in giorni</i>)
11	Emissioni di CO ₂ e altri gas clima alteranti (<i>tonnellate di CO₂ equivalente per abitante</i>)
12	Indice di abusivismo edilizio (<i>valori percentuali</i>)

Nella nuova visione umanistico-economica, l'uomo diventa protagonista del proprio destino e del destino del mondo, in cui prevalgono tecnocrazia, managerialità e scientificizzazione globale. Secondo Niccolò Branca

⁸Il progetto BES, iniziativa congiunta del CNEL (Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro) e dell'ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica) prevede 12 indicatori individuati dal Comitato di esperti istituito ai sensi dell'art.14 L 163/2016 e nominato con D.P.C.M. dell'11 novembre 2016.

si deve creare un nuovo umanesimo il cui punto di partenza non può essere che la consapevolezza che tutti siamo concatenati e che il mio benessere non può essere che concatenato al benessere altrui. [...] Alla logica del profitto infinito, però, preferisco contrapporre quella che io chiamo l'Economia della Consapevolezza. Consapevolezza che deve riguardare la produzione, il rispetto dell'ambiente e delle persone, delle risorse e di un profitto che deve anche generare prosperità collettiva (Roveda, 2017)⁹.

La chiave di questa trasformazione, asserisce Niccolò Branca, per cambiare noi stessi e il mondo “risiede nella profonda comprensione, attraverso la consapevolezza intuitiva, dell'interdipendenza che esiste tra ognuno di noi, perché tutto è interconnesso con tutto” (Partiti, 2017).

Dall'analisi emerge la profonda esigenza di riscoprire valori sociali ed etici. Riprendersi il tempo diventa una risposta non arrendevole agli squilibri profondi che il “mondo della vita” del mondo neo-moderno porta con sé (Ferrera e Stefanelli, 2018). La nuova originale visione della persona umana, considerata sia come destinataria, sia come operatrice dei valori comuni e universali, può fornire una chiave di lettura per costruire un nuovo umanesimo in grado di salvaguardare i valori tradizionali della civiltà italiana, europea e mediterranea.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Branca, N. (2017). *Ritorno al cuore: taccuino per viaggiatori consapevoli*. Bellaria: Trigono Edizioni.

Commissione Europea (2009). *Non solo PIL Misurare il progresso in un mondo in cambiamento*. Comunicazione al Consiglio e al Parlamento Europeo, Bruxelles, 20/08/2009 COM. Recuperato da [http://www.parlamento.it/web/docuorc2004.nsf/8fc228fe50daa42bc12576900058cada/5ec150bb666fd55ac125761d0037f02c/\\$FILE/COM2009_0433_IT.pdf](http://www.parlamento.it/web/docuorc2004.nsf/8fc228fe50daa42bc12576900058cada/5ec150bb666fd55ac125761d0037f02c/$FILE/COM2009_0433_IT.pdf) [Data di consultazione: 05/07/2018].

⁹Il concetto di Consapevolezza è stato presentato alla Conferenza dell'AIIESEC, *Leadership 202. Leadership in a Changing World*, tenuta all'Università di Jyväskylä, in Finlandia.

- Congresso USA (1934). Audizione di Simon Kuznets. Recuperato da <https://www.oecd.org/site/worldforum06/38433373.pdf> [Data di consultazione: 08/07/2018].
- De Biase, L. (2007). *Economia della felicità: dalla blogosfera al valore del dono e oltre*. Milano: Feltrinelli.
- De Biase, L. (2 febbraio 2009a). Luca De Biase parla del suo ultimo libro: Economia della Felicità – Dalla blogosfera al valore del dono e oltre. *Fanpage.it-tecnologia*. Recuperato da <https://tech.fanpage.it/luca-de-biase-parla-del-suo-ultimo-libro-economia-della-felicit%C3%A0-dalla-blogosfera-al-valore-del-dono-e-oltre/> [Data di consultazione: 02/07/2018].
- De Biase, L. (2009b). Economia, benessere e felicità. *Accademia* 33, Mensile di Cultura d'Impresa, UNIPRO, Anno 2 N. 2.
- Falzetti, P. (2018). *MIUR, Questionario Invalsi*. Recuperato da <http://www.istruzione.it/snv/allegati/Invalsi-Falzetti%2013032018.pdf> [Data di consultazione: 09/07/2018].
- Ferrera, M. e Stefanelli, B. (6 settembre 2018). La felicità per noi, adesso amare, non essere o avere. *Corriere della Sera*, p. 28.
- Guasco, C. (11 maggio 2018). Avrai soldi e un buon lavoro? Polemica per la domanda del test. *Il Messaggero.it*. Recuperato da https://www.ilmessaggero.it/primopiano/cronaca/invalsi_test_scuola_bambini_soldi_lavoro_polemiche-3725243.html [Data di consultazione: 07/07/2018].
- Intravaia, S. (11 maggio 2018). Test Invalsi alle elementari: polemica sulla domanda riguardo ai guadagni futuri. *Repubblica.it*. Recuperato da http://www.repubblica.it/scuola/2018/05/11/news/test_invalsi_alle_elementari_polemica_sulla_domanda_sui_guadagni_futuri-196107547/ [Data di consultazione: 08/07/2018].
- ISTAT (2015). *Bes 2015. Il benessere equo e sostenibile in Italia*. Recuperato da [https://www.istat.it/it/benessere-e-sostenibilit%C3%A0/la-misurazione-del-benessere-\(bes\)/il-bes-nel-def](https://www.istat.it/it/benessere-e-sostenibilit%C3%A0/la-misurazione-del-benessere-(bes)/il-bes-nel-def) [Data di consultazione: 12/07/2018].
- Kennedy, R. (1968). *Discorso tenuto il 18 marzo 1968 alla Kansas University*. Recuperato da <https://www.jfklibrary.org/Research/Research-Aids/Ready-Reference/RFK-Speeches/Remarks-of-Robert-F-Kennedy-at-the-University-of-Kansas-March-18-1968.aspx/> [Data di consultazione: 06/07/2018].

- OCSE (2007). Dichiarazione di Istanbul del 2007. *Forum Mondiale dell'OCSE su "Statistica, Conoscenza, e Politica"*. Recuperato da <https://www.oecd.org/site/worldforum06/40306640.pdf> [Data di consultazione: 15/07/2018].
- ONU (1972). *Report of the United Nations Conference on the human environment*. Stoccolma (5-6 giugno 1972): United Nations Publication N° E.73.II.A.14, p. 3. Recuperato da <http://www.un-documents.net/aconf48-14r1.pdf> [Data di consultazione: 15/07/2018].
- ONU (2015). Agenda 2030. L'Assemblea generale dell'ONU adotta nel settembre del 2015 i *Sustainable Development Goals* (SDG), di validità quindicennale. *Centro Regionale di Informazione delle Nazioni Unite*. Recuperato da <https://www.unric.org/it/agenda-2030> [Data di consultazione: 16/07/2018].
- Partiti, L. (20 dicembre 2017). Niccolò Branca, "Ritorno al cuore". *Il posto delle parole*. Recuperato da <https://ilpostodelleparole.it/niccolo-branca/niccolo-branca-ritorno-al-cuore/> [Data di consultazione: 20/07/2018].
- Roveda, R. (2017). Ritorno al cuore: taccuino per viaggiatori consapevoli. *L'Unione Sarda.it*. Recuperato da http://www.unionesarda.it/articolo/cultura/2017/10/09/dialogocongliscrittori_il_ritorno_al_cuore_di_niccol_branca-8-653479.html [Data di consultazione: 20/07/2018].
- Sen, A. (2006). *Etica ed economia*. Salvatore Maddaloni (trad.). Bari: Laterza.

L'UMANESIMO ETICO ED ESTETICO
DI GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE:
LA RIEDIFICAZIONE DEL GENERE ROMANZESCO
THE ETHICAL AND AESTHETIC HUMANISM
OF GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE:
THE REBUILDING OF THE NOVEL

Maurizio CAPONE
Università di Macerata

Riassunto

Il presente articolo illustra la poetica umanistica etica ed estetica della prassi letteraria di Giuseppe Antonio Borgese, espressa nella sua produzione critica (e, sul piano estetico, nelle opere narrative), in cui teorizza una riedificazione del genere romanzesco sul paradigma realista e naturalista ottocenteschi (basilare, nel panorama italiano, la lezione del Verga) atta a generare un nuovo umanesimo artistico, in polemica con la poetica dei vociani e da contrapporre alla crisi morale degli albori del XX secolo.

Parole chiave: umanesimo, romanzo, etica, estetica, Giovanni Verga.

Abstract

This essay outlines the humanistic ethic and aesthetic poetics of Giuseppe Antonio Borgese's literary practice, expressed on his critical studies (and, at the aesthetic level, in his narrative works). Borgese theorizes a rebuilding of the novel, on the basis of the 19th-century realist and naturalist paradigm (Verga is the essential reference in Italy) liable to create a new artistic humanism, against *La Voce's* poetics and the moral breakdown of his age.

Keywords: humanism, novel, ethic, aesthetics, Giovanni Verga.

La letteratura è un sistema di tangenti
sulla curva dell'essere
(G. A. Borgese, *Poetica dell'unità*)

1. BORGESE CRITICO E BORGESE NARRATORE

L'intera attività intellettuale di Borgese è informata da una visione umanistica, morale e civile. Le sue principali opere teorico-critiche e narrative, propugnando un ritorno alla grande tradizione del romanzo ottocentesco, aspirano alla rinascita di un nuovo umanesimo letterario-artistico (e culturale in generale) da opporre alla vacua prosa d'arte degli scrittori afferenti alla rivista *La Voce* e alla crisi di valori di inizio Novecento che, dagli Anni Venti, fanno sprofondare l'Italia negli anni bui del fascismo. Dopo una precoce e militante attività critica svolta nel primo ventennio del XX secolo¹, Borgese si cimenta, negli Anni Venti, con la scrittura artistica: del suo prolifico *decennio creativo* – che va dal 1921 al '31² –, il suo primo romanzo, *Rubè*, del 1921, rimane la sua migliore prova narrativa³. Nel 1930-31, data spartiacque, Borgese fugge in esilio negli Stati Uniti, per scampare all'oppressione del regime fascista. Da questo momento fino alla sua morte, avvenuta nel 1952, l'intellettuale siciliano vive un'evoluzione che lo conduce a scrivere soprattutto opere di taglio politico e sociale, pur continuando in parte a scrivere critica letteraria, e a prodigarsi in favore del progetto utopico di una repubblica mondiale e pacifista⁴.

Mi propongo in questa sede di introdurre alla poetica umanistica etico-estetica della letteratura ricavabile dalla critica letteraria di Borgese, che ha improntato la sua produzione narrativa (in particolar modo la scrittura dei due romanzi, *Rubè*

¹ Adotto solamente in apertura di articolo delle note bibliografiche per presentare cronologia e generi delle opere di Borgese. Per la critica cfr. G. A. Borgese (1965, 1983, 1927-'28, 1920, 2008).

² Borgese scrive tre romanzi, pubblica una raccolta di poesie (1922) e tre raccolte di novelle (1991a, 1991b, 2009), scrive un racconto storico (1972) e compone due drammi (1924, 1925).

³ Cfr. i romanzi di G. A. Borgese (1921, 2006, 2013).

⁴ Cfr. gli scritti politico-sociali: Borgese (1948, 1953). Sull'estesa produzione giornalistica concernente questi temi vd. Macconi (2009: 176-185).

del 1921 e *I vivi e i morti* del 1923, e delle novelle, tutte appartenenti agli anni Venti) e che ha portato il critico siciliano a teorizzare l'idea di una riedificazione del genere del romanzo sull'archetipo del *novel* realista e naturalista ottocentesco. Circa dieci anni fa, Gian Paolo Giudicetti sosteneva, a ragione, che vi sono innegabili “punti di contatto tra riflessioni critiche e teoriche di Borgese da una parte e la sua narrativa dall'altra” (Giudicetti, 2005: 15). Infatti, le attività di Borgese narratore e di Borgese critico costituiscono due *côtés* di un medesimo atto letterario, i due corni di un identico progetto intellettuale⁵, secondo quella concezione di unità della letteratura e di organicità dell'opera d'arte che permea il progetto culturale dello studioso siciliano. Nell'intellettuale palermitano “opera narrativa e opera critica si ricongiungono nel segno dell'etica” (Giudicetti, 2005: 235) e dell'estetica allo scopo di ricostituire un *nuovo umanesimo* letterario e valoriale.

2. RECUPERO DEL ROMANZO REALISTA E NATURALISTA OTTOCENTESCO, SOPRATTUTTO DI VERGA, PER RIEDIFICARE LA LETTERATURA ITALIANA

Per Hans Robert Jauss il genere letterario costituisce un mediatore tra la pura teoretica e la pura empiria del leggere senza strumenti ed ogni genere può esprimere, in minor o maggior grado, un assiologia filosofico-culturale (Jauss, 1987; 1989; 1970). Borgese trova certamente nel romanzo il genere più atto a incorniciare la sua assiologia e il suo credo teorico-artistico.

Della sua volontà di recuperare la lezione del romanzo di tipo ottocentesco ne è riprova il fatto che lo scrittore siciliano non amasse uno dei vertici del modernismo come Proust (cfr. Bonnet, 2004: 61-79) e che amasse invece la *Weltanschauung* di Stendhal e di Tolstoj (il quale a sua volta, in una conversazione del 1901, indica che lo scrittore verso il quale ha maggior debito è, insieme a Rousseau, proprio Stendhal [Boyer, 1950: 40], riconoscendo di fatto una genealogia che accomuna gli scrittori menzionati) e la

⁵ Lo stesso Borgese, d'altronde, riconosce il carattere nativamente creativo della propria critica: “Io era un artista in divenire anche quando esercitavo la professione di critico” (1923: VI).

solida architettura dei loro romanzi. Così si esprime Leonardo Sciascia, il maggior riabilitatore della figura di Borgese:

Il giudizio su Proust a me pare sia una chiave per intendere Borgese nella estensione e varietà di tutta la sua opera. Borgese vedeva nella letteratura una sintassi – parola che gli era cara – della vita, del mondo, dell'uomo, di tutti gli uomini. Pure incantevole, l'angusto e particolare spazio di Proust lo respingeva. Tra i vertici di questa sintassi che era per lui la letteratura – e le arti, e la politica – erano Stendhal e Tolstoj (Sciascia, 1982).

In ambito italiano, se il cristianesimo e la moralità di Manzoni rappresentano per Borgese il pilastro su cui instaurare un *nuovo umanesimo* etico, sul piano formale il modello è Giovanni Verga, come il critico siciliano afferma in *Tempo di edificare* (1923), libro nodale per comprendere la sua poetica etico-estetica e luogo della giustificazione critica e poetologica dell'impegno creativo di Borgese:

Il Verga richiama a sé, come intorno a un restauratore, quelli che desiderano ricominciare di là da questa dissoluzione anarchica, egli richiama ad una costruzione classica e umanistica, ad una indagine dei problemi dell'anima, ad uno stile essenziale da cui la decorazione venga abolita. Tutti quelli che vogliono qualche cosa di serio e di duraturo e cercano nell'arte recente un esempio di volontà ferma, radicale, incorruttibile, si riferiscono a Verga (Borgese, 1923: 22).

I principali modernisti europei e italiani ritengono che un nuovo romanzo novecentesco e innovativo possa nascere solo dalle più mature espressioni del romanzo dell'Ottocento, che in Italia significa risalire soprattutto a Verga. Gli anni di *Rubè* (1921) e del volume critico *Tempo di edificare* (1923) coincidono con le date che il critico Giacomo Debenedetti indica relative alla rinascita del gusto del romanzo, ascrivibile proprio a una nuova valutazione che critici e scrittori offrono di Verga:

Nei critici e nei lettori era [ri]nato quel gusto del romanzo [...], quella capacità ricettiva [...] verso il romanzo, inteso come opera d'arte e come messaggio umano, morale [...].

Questo risorgere del gusto per il romanzo italiano aveva già un grosso precedente nella nuova valutazione che si era fatta dei romanzi di Verga: per meglio dire, quel lavoro critico, un lavoro anche di propaganda e di attivismo critico, inteso a rendere operante, stabile, efficiente quella grandezza di Verga, che era fino ad allora una grandezza, per così dire, potenziale, ammessa e proclamata da tutti, ma scarsamente controllata e rivissuta attraverso l'esperienza diretta e insomma l'appassionata, partecipe, intelligente lettura dei suoi libri. L'episodio Verga ci riporta indietro nel tempo: agli anni 1921-1922 (Debenedetti, 1998: 13).

Anche in ambito francese si parla di crisi del romanzo nel periodo che va, grossomodo, dal 1870 al 1925 (Raimond, 1966), in simultanea, come se i due generi fossero vasi comunicanti, con un'autentica età dell'oro della novella (Goyet, 1993)⁶. Ora, la rinascita del romanzo – continua Debenedetti – comporta negli scrittori la necessità di modificare, addirittura reinventare in Italia il genere in questione:

La rinascita negli scrittori italiani del gusto del romanzo si produce esattamente come se gli scrittori rappresentativi, gli scrittori di punta, quella della generazione giunta allora a maturità che meglio e, diciamo pure, più clamorosamente rappresentavano la nuova letteratura italiana, fossero stati costretti, o per lo meno portati, a reinventare in Italia il genere romanzo, ricreandolo munito di tutti i crismi di quella che allora era considerata la buona, la seria, la colta, la responsabile letteratura. Questo fatto avviene negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale, cioè tra il 1918 e il 1921. Questa sarà la nostra data di partenza (Debenedetti, 1998: 13).

In *Tempo di edificare* lo scrittore siciliano dichiara in apertura che, per rendere ragione delle sue convinzioni sulla rifondazione di un romanzo organico, il critico deve lasciare il posto al narratore per attuare le sue teorie, per *edificare* la sua narrativa potendo così essere a sua volta giudicato da altri critici di professione:

⁶ Boris Ejchenbaum azzardava addirittura che romanzo e novella “non si sviluppano mai contemporaneamente e con pari intensità in una stessa letteratura” (1968: 239).

Il titolo di questo libro ha prima di tutto un significato che si riferisce personalmente all'autore. Io era un artista in divenire anche quando esercitavo la professione di critico; e buona parte degli scritti qui raccolti sono coetanei di Rubè.

Ma scrivere romanzi e liriche e drammi, conservando l'ufficio di giudicare senza tregua coloro che scrivono i contemporanei e i connazionali, è cosa moralmente e intellettualmente difficile. Perciò voglio dire che è venuto per me, già da tempo, il tempo di edificare, di essere quale è mio dovere essere, scrivendo i libri d'arte e di storia che ho promessi a me stesso, e lasciando ai critici nuovi il compito di giudicare alla loro volta (Borgese, 1923: 6).

Le sue convinzioni ideologiche devono passare attraverso il piano estetico dell'opera d'arte perché per Borgese la scrittura è capace di esprimere l'essenza e la complessità dei fenomeni. Lo scrittore siciliano dedica a Verga il primo saggio del volume, cogliendo in lui "l'edificatore del vecchio tempo, più devoto e paziente" (Borgese, 1923: VII). Quindi, mentre il romanzo modernista inglese e francese si connota per un maggior grado di sperimentalismo, Borgese condivide con i principali narratori modernisti italiani il tentativo di recuperare la lezione del romanzo ottocentesco, soprattutto di quello verista. Egli crede nel romanzo come atto di conoscenza, poiché questo genere è sineddoche della complessità del reale e – come dice Carlo Emilio Gadda, un altro scrittore che, pur nell'unicità della sua esperienza letteraria, per certi versi può essere assimilato alla tendenza modernista – può offrire "una rappresentazione un po' compiuta della realtà" (Gadda, 1993: 414). Borgese vuole recuperare il romanzo (e, in seconda battuta, anche la novella) quale genere più consono a una creazione artistica organica che fornisca una rappresentazione letteraria totalizzante "in cui più naturalmente si incontrano pulsioni di natura storica, politica, etica ed estetica" (Giudicetti, 2005: 37). L'intenzione sbandierata e attuata dal critico siciliano del ritorno al romanzo lo iscrive integralmente alla poetica modernista:

Il recupero della forma-romanzo è sociologicamente molto interessante: significa che lo scrittore modernista vuole alludere alla possibilità di una interpretazione unitaria del reale, ma non va inteso come ritorno nostalgico a forme ottocentesche (Castellana, 2010: 28).

Infatti, Borgese sceglie la forma-romanzo non per arretrare nostalgicamente nel XIX secolo, bensì per rispondere alle nuove istanze della società moderna di inizio Novecento. Egli condivide coi modernisti Svevo, Pirandello e Tozzi il medesimo progetto culturale – come ben evidenzia Riccardo Castellana, tra i maggiori studiosi del modernismo italiano –: “ridare senso alla forma-romanzo, facendone lo strumento di *rappresentazione* dei conflitti della modernità, del nuovo rapporto tra io e mondo e delle angosce del presente” (Castellana, 2010: 33). Questa volontà di ordine, però, si traduce in *Rubè* in un romanzo destabilizzante e perturbante che, come un parente minore dell’*Ulisse* di Joyce e della *Recherche* proustiana, rappresenta le scissioni del soggetto modernista.

Borgese scommette sulla funzione comunicativa e morale della letteratura e crede nella possibilità di un’interpretazione unitaria del reale. L’intellettuale siciliano lotta in virtù della fiducia, che si sta affievolendo in molti suoi contemporanei, della narrabilità della vita in quanto tale, della descrivibilità del mondo *-extra* (visibile) e *-intra* (invisibile, interiore) e della loro interpretazione, cercando di contraddire il tramonto dell’*arte di narrare* (Benjamin, 1995: 247) e la perdita dell’*Erfahrung* denunciati da Walter Benjamin. Borgese crede nell’estetica della rappresentazione e rinviene nel romanzo il genere che può metterla in pratica al più alto grado.

3. CONTRO IL FRAMMENTISMO, IL SOGGETTIVISMO E L’ESPRESSIONISMO DEI *VOCIANI*

A parte le parabole romanzesche di Pirandello e di D’Annunzio (per citare i maggiori romanzieri italiani del tempo), nel primo ventennio del Novecento in Italia prevalgono due tendenze. Da un lato, il frammentismo autobiografico e soggettivistico degli scrittori facenti capo alla rivista fiorentina *La Voce* che, influenzando anche altri ambiti letterari con la loro marca espressionista, palesano – cito Romano Luperini – un profondo “disprezzo [...] per il romanzo come genere inferiore, atto al consumo dei borghesi” (Luperini, 1981: 457; cfr. anche Luperini, 1990). Dall’altro, prosegue l’onda lunga, inaugurata da *Vita dei campi* (1880) di Verga, della stagione aurea della novella

(basti pensare, su tutti, di nuovo a Pirandello e a Tozzi), rafforzata altresì dalla proliferazione di riviste e di periodici specializzati che raggiungevano numerosi ceti sociali. Il grande scontro teorico dei primi decenni del Novecento è quello tra soggettivismo, autobiografismo ed espressionismo da una parte e costruzione narrativa dall'altra, tra il lirismo, il frammentismo e il preziosismo, dei vociani prima e dei rondisti poi, opposti all'organicità cui aspirano Borgese e altri scrittori modernisti. Sempre in *Tempo di edificare* il critico palermitano bolla le tendenze degli scrittori raccolti intorno a *La Voce*:

Ora s'impondeva la moda di un lirismo un po' squallido e un po' esibizionista, che faceva gran conto (in una prosa avariata da ritmi poetici o in versi prosaici) anche di grullaggini fantastiche ed anche di bazzecole da caffè (Borgese, 1923: 46).

Borgese attacca ferocemente *La Voce* perché esorta, con afflato umanistico, a una letteratura e una critica che rivestano un valore etico oltre che estetico e ripudia la chiusura nella torre d'avorio dei vociani, le cui opere spiccano solo per l'accademismo stilistico e la cui forma annienta la possibilità della riflessione storica e filosofica e soffoca il valore del contenuto. Già nel 1911, nell'opera critica *Il libro e la vita*, Borgese ripone la sua speranza in alcuni giovani scrittori che gli paiono opporsi proprio al calligrafismo (il termine è proprio una coniazione di Borgese) vociano e all'estetismo crociano per porre le fondamenta di un *nuovo umanesimo* che ricomponga in unità prassi e spirito dell'uomo:

Mentre fino a qualche tempo fa un letterato credeva di umiliarsi, scendendo dalla torre d'avorio, per propugnare una opinione sulla verità o per partecipare a un conflitto politico o religioso, oggi l'estetismo appare, qual è, un segno d'impotenza, e lo scrittore che, incapace di tuffarsi nel flusso della storia, guarda gli eventi attraverso lo spiraglio della «pura bellezza», è giudicato un frammento d'uomo. E non altra che questo può essere la base di un nuovo umanesimo: la restaurazione di tutto l'uomo nella sua integrità spirituale e pratica (Borgese, 1911: 427-28).

Un decennio dopo, Borgese in *Tempo di edificare* registra con compiacimento la sua impressione che la stagione dei frammenti lirici volge al tramonto:

Il bello e sontuoso edificio della letteratura italiana di fine e principio di secolo si è frantumato. Quella grande lirica personalistica si è polverizzata, e la parola frammentaria insegna la sensazione senza soggetto (Borgese, 1923: 22).

L'arma che sfodera Borgese contro questa *moda lirica* è l'architettura vigilata del romanzo, poiché per lui "la costruzione narrativa trascende frammentismo o autobiografismo" (Giudicetti, 2005: 16). Borgese con questa scelta va controcorrente poiché è noto che la tradizione letteraria italiana è prevalentemente lirica, tanto che un modernista caro all'intellettuale siciliano, come Tozzi, si rammaricava per l'arretratezza dell'Italia "in certa produzione di generi come, ad esempio, il romanzo e la novella" (Tozzi, 1928: 81). Contro la poetica del frammentismo vociano, Borgese aspira a rifondare una letteratura che "abbia un principio, un mezzo e un fine, un significato e una struttura", a ricostituire un paradigma narrativo che sostenga la "rappresentazione integrale dell'uomo" (Borgese, 1923: 79) richiesta dalla società del dopoguerra. Ambisce, in definitiva, a una organicità costruttiva dell'opera d'arte che spazzi via l'evanescente preziosismo lirico dei vociani:

Amare e intendere classicamente l'opera d'arte vuol dire amarla e comprenderla nella sua organicità costruttiva e non razzolarvi in mezzo per trarne fuori qualche prezioso chicco di lirica. Cominciavo a sapere con bastevole nettezza che l'arte, come vuole la parola, connette; che la poesia fa, e dice quello che fa, non solamente per dire; che insomma l'espressione è il suo strumento, non tutta la sostanza (Borgese, 1905; in Cavalli Pasini, 1994: 34).

4. UNA CONCEZIONE ETICA E NON MODERNISTA DELLA LETTERATURA

James Joyce, insigne contemporaneo di Borgese e tra i massimi esponenti del *high modernism* europeo, scrive, riferendosi ai nuovi costumi d'inizio Novecento che "Lo spettacolo di varietà [*music-hall*], non la poesia, è la lettura critica

della vita” (Elmann, 1972: 77). Al contrario, Borgese crede ancora fermamente nella forza alta e nobile della letteratura come veicolo di valori etico-estetici. Infatti, benché egli giunga con *Rubè* a soluzioni tematiche, strutturali e stilistiche in parte di tipo modernista, tuttavia, la sua concezione della letteratura lo differenzia dagli scrittori modernisti. Se, appunto, lo scrittore siciliano condivide coi modernisti l’idea di recuperare una tipologia di romanzo di ampio respiro e costruzione, lo *status* di scrittore isolato che non firma manifesti e che non aderisce a gruppi e all’apertura alle letterature straniere, nondimeno il legame stretto che egli stabilisce tra le lettere e la realtà e la sua concezione etico-umanistica della letteratura, lo distanziano dagli scrittori modernisti sia italiani che europei, che non intravedono assolutamente un *Telos* che guida la civiltà occidentale, credendo che l’unica possibilità mimetica della letteratura sia quella di registrare il Caos che governa un mondo ormai frazionato e un uomo moderno ormai scisso. Basti pensare al conterraneo Pirandello, per il quale sia la letteratura che la realtà costituiscono finzioni che, in quanto tali, non si possono caricare di significato etico. In Borgese è costante l’attenzione alla valenza morale nell’opera letteraria e al ruolo della letteratura, andando sempre alla ricerca della parola che si riveli più morale e aspirando a una metafisica delle essenze.

La soluzione artistica prediletta da Borgese è la narrativa, e in modo speciale il romanzo, su cui concentra anche la sua attività teorica e critica, perché ritiene questo genere più adatto della poesia o del teatro a costruire ed esprimere una *Weltanschauung*, un assiologia, un sistema filosofico. In quegli anni, la concordanza tra romanzo e espressione di idee è stata messa in evidenza da un grande teorico del romanzo come Gyorgy Lukács (cfr. Lukács, 1920). Nel principio poetico dell’organicità dell’opera d’arte, ripreso dalla tradizione ottocentesca in una genealogia che va dai primi teorici del romanzo come Hegel e Schlegel e scrittori come Goethe, Manzoni, Balzac, Flaubert, Tolstoj e Verga, l’intellettuale siciliano vede la soluzione estetica da contrapporre alla decadenza frammentista e calligrafica della letteratura e l’unità armonica di etica ed estetica. Così, il correlativo stilistico della visione etica della letteratura di Borgese è la scelta per una narrazione più vigilata e strutturata, di origine manzoniana e ottocentesca che,

sebbene avvicinabile al modernismo perché cede preponderante spazio agli intricati pensieri che si affastellano nelle coscienze dei suoi personaggi, consente all'autore di proporre un'istanza umanistica ed etica in risposta alle crisi dei personaggi. Proprio l'estraneità e la minor partecipazione del narratore alla crisi di valori dei suoi personaggi costituisce la replica morale allo smarrimento delle loro coscienze. In quest'ottica, non è casuale che gli *explicit* delle opere borgesiane, pur al termine di vicende che narrano dei travagli esistenziali, abbiano la tendenza ad avere il "segno più" ed aprano alla possibilità di un riscatto religioso (Giudicetti, 2005: 227-228). Malgrado il protagonista di *Rubè* sia un inetto che fallisce nella vita senza riuscire a trovarne un'attuazione e una condotta pratiche che le conferiscano senso, l'intellettuale Borgese è un uomo che supera la crisi esistenziale del suo eroe Filippo Rubè cercando una *ratio*, una legge morale, una possibile costruzione per un avvenire migliore, con uno slancio ideale talvolta drammatico e, dalla metà degli Anni Venti sempre più intriso di spirito religioso (in questo senso è significativo il secondo romanzo *I vivi e i morti* del 1923). E lo fa nel marasma e nella tragicità di quei decenni della prima metà del XX secolo: il poliziano vive le due guerre mondiali e paga con l'esilio il ripudio del fascismo. Sulla distanza tra le *Weltanschauung* di Pirandello e di Borgese e su quella tra Borgese e il suo Filippo Rubè, si è ben espresso Giovanni De Leva:

Se la dialettica vita-forma appartiene a Pirandello, condivisa com'è da tanti suoi protagonisti, romanzeschi e teatrali, l'antitesi tra fiume e lago paludoso non sembra invece propria di Borgese, quanto piuttosto del suo personaggio. Ne è prova l'ironia del narratore, il quale dubita che il malessere di Rubè, anziché all'insoddisfazione per un'esistenza che non scorre come un fiume in piena, non sia dovuto invece, più prosaicamente, al suo «stomaco malaticcio» (De Leva, 2010: 37).

Mentre i principali modernisti come Pirandello, Svevo, Tozzi (e poi Gadda) non posseggono una fede salda che possa salvarli, ma, anzi, sono partecipi dell'inefficienza del uomo moderno e dei loro personaggi, Borgese – dirà bene Leonardo Sciascia – “quando scrive *Rubè*, è già salvo” (Sciascia, 2014: 364).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin, W. (1995). *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*. In W. Benjamin, *Angelus novus* (pp. 247-274). Torino: Einaudi.
- Bonnet, N. (2004). Proust et le miel du sommeil. *Transalpina*, 7, 61-79.
- Borgese, G. A. (1905). *Prefazione* alla riedizione della *Storia della critica romantica*. Milano: Treves (1920), cit. da Cavalli Pasini, A. M. (1994). *L'unità della letteratura: Borgese critico e scrittore*. Bologna: Patron.
- Borgese, G. A. (1911). *La vita e il libro: saggi di letteratura e di cultura contemporanee*, vol. II. Bologna: Zanichelli (1927-'28).
- Borgese, G. A. (1920). *Studi di letterature moderne* (1915). Milano: Treves.
- Borgese, G. A. (1922). *Le poesie*. Milano: Mondadori.
- Borgese, G. A. (1923). *Tempo di edificare*. Milano: Treves.
- Borgese, G. A. (1924). *L'Arciduca. Dramma in tre atti*. Milano: Mondadori.
- Borgese, G. A. (1925). *Lazzaro. Un prologo e tre atti*. Milano: Mondadori.
- Borgese, G. A. (1927-1928). *La vita e il libro: saggi di letteratura e di cultura contemporanee* (1910-1913). Bologna: Zanichelli.
- Borgese, G. A. (1948). *Preliminary Draft of a World Constitution*, Chicago, The University of Chicago Press. (Poi in Borgese, G. A. (1949). *Disegno preliminare di Costituzione mondiale*. Milano: Mondadori).
- Borgese, G. A. (1965). *Storia della critica romantica in Italia* (1905). Milano: Il saggiatore.
- Borgese, G. A. (1972). *La tragedia di Mayerling. Storia di Rodolfo d'Austria e di Mary Vetzera* (1925). Milano: Mondadori.
- Borgese, G. A. (1983). *Gabriele D'Annunzio* (1909). Introduzione di A. M. Mutterle. Milano: Mondadori.
- Borgese, G. A. (1991a). *La città sconosciuta* (1925). Palermo: Sellerio.
- Borgese, G. A. (1991b). *Le belle* (1927). Con una nota di Leonardo Sciascia. Palermo: Sellerio.
- Borgese, G. A. (2006). *I vivi e i morti* (1923). A cura di A. M. Cavalli Pasini. Parma: Monte Università Parma.

- Borgese, G. A. (2008). *Tempo di edificare* (1923). A cura di M. Rizzante. Trento: Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici.
- Borgese, G. A. (2009). *Il sole non è tramontato* (1929). A cura di Gian Paolo Giudicetti. Cuneo: Nerosubianco.
- Borgese, G. A. (2013). *Tempesta nel nulla* (1931). Marsala: Navarra.
- Borgese, G. A. (2014). *Rubè* (1921). Con uno scritto di L. Sciascia. Milano: Mondadori.
- Borgese, G. A. (2009). *Foundation of the World Republic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1953.
- Boyer, P. (1950). *Paul Boyer (1864-1949) chez Tolstoï*. Parigi: Institut d'études slaves del université Paris.
- Castellana, R. (2010). Realismo modernista. Un'idea di romanzo italiano (1915-25). *Italianistica*, XXXIX (1), 23-45.
- Debenedetti, G. (1998). *Il romanzo del Novecento* (1971). Milano: Garzanti.
- De Leva, G. (2010). *Dalla trama al personaggio: Rubè di G. A. Borgese e il romanzo modernista*. Napoli: Liguori.
- Ejchenbaum, B. (1968). *Teoria della prosa*. In T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi* (pp. 238-247). Torino: Einaudi.
- Ellmann, R. (1982). *James Joyce*. New York-Oxford-Toronto: Oxford University Press.
- Gadda, C. E. (1993). *Scritti vari e postumi*. A cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia e G. Pinotti. Milano: Garzanti.
- Giudicetti, G. P. (2005). *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*. Firenze: Franco Cesati.
- Jauss, H. R. (1970). Littérature médiévale et théorie des genres. *Poétique*, I, 79-101.
- Jauss, H. R. (1987). *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*. Bologna: Il Mulino.
- Jauss, H. R. (1989). *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lukács, G. (2000). *Teoria del romanzo*. Milano: SE.
- Luperini, R. (1981). *Il Novecento*. Torino: Loescher.
- Luperini, R. (1990). *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della "Voce"*. Roma-Bari: Laterza.

- Macconi, M. G. (a cura di). (2009). *Catalogo del Fondo Giuseppe Antonio Borgese della biblioteca umanistica dell'Università degli studi di Firenze*. Firenze: Gonnelli.
- Raimond, M. (1966). *La Crise du roman*. Parigi: Corti.
- Sciascia, L. (11 settembre 1982). G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica. *Corriere della Sera*. (Ora in Borgese, G. A. (2014). *Rubè* (363-69). Milano: Mondadori.
- Tozzi, F. (1928). *Realtà di ieri e di oggi*. Milano: Alpes.

DECOSTRUIRE I MITI IDENTITARI ITALIANI
E DELL'UMANESIMO,
PER UN UMANESIMO NOMADE.

PRIME NOTE

DECONSTRUCTING THE ITALIAN IDENTITY
AND HUMANISM MYTHS,
FOR A NOMADE HUMANISM.

PRELIMINARY NOTES

Fabio CONTU

Universidad de Sevilla

Riassunto

Che ruolo avrà l'Umanesimo, inteso in chiave storica e filosofica, in un mondo in crisi e così lontano dai suoi principi? E come può l'Italia – paese ricco di cultura ma incurante di essa – promuovere una nuova visione umanistica del mondo? Paradossalmente, è decostruendo i miti identitari italiani – evidenziando storicamente la coesistenza di diverse e molteplici identità sullo stesso suolo – e il mito dell'Umanesimo che l'Italia d'oggi potrebbe costruire e proporre una nuova visione dell'essere umano che risponda alle istanze della contemporaneità: una sfida etica e politica per il paese e culturale per gli italianisti.

Parole chiave: mito dell'identità italiana, meticcio culturale, soggetti nomadi, Umanesimo.

Abstract

What role will Humanism, in historical and philosophical terms, have in a world in crisis and so far from its principles? And how can Italy – rich in culture but uncaring of it – promote a new humanistic vision of the world? Paradoxically, precisely by deconstructing the Italian identity myths – historically highlighting the coexistence of different and multiple identities on the same soil – and the myth of Humanism, Italy could rebuild and propose a new vision of the human being that responds to the requests of

contemporaneity: an ethical and political challenge for the country and a cultural challenge for the Italianists.

Keywords: Italian identity myths, cultural hybridization, nomadic subjects, Humanism.

Anticipo subito la tesi: l'Italia, come Stato, gli Italiani, come nazione, e l'Italiano, come lingua nazionale, sono costruzioni artificiali, relativamente recenti, operate a tavolino e *a posteriori*. Più nel dettaglio, gli Italiani, come nazione, non esistono neanche sul piano empirico; l'Italia, come Stato, esiste empiricamente solo sul piano formale – burocratico e amministrativo –, ma non politico; la lingua italiana non è lingua nazionale: è una splendida invenzione letteraria, che oggi, di fatto, non è ancora percepita come prima lingua o lingua madre da gran parte dei cittadini italiani. Per queste ragioni, la stessa identità italiana risulta essere un falso storico ed etnoculturale.

Che cosa s'intende per identità nazionale italiana?

La più precisa definizione ce la fornisce Manzoni (1951, *Marzo 1821*, vv. 31-32), secondo cui l'Italia è “una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue e di cor”. Questi sei elementi, dunque, per Manzoni, rendono gl'italiani tra loro identici. Il rapporto col territorio, per lo scrittore, rende una comunità di individui un popolo, e tale rapporto si costruisce sui seguenti fattori: quello geostrategico (l'*arme*), quello linguistico (la *lingua*), la religione (l'*altare*), la tradizione (la *memoria*), ch'è composta da *arme*, *lingua* e *altare* in senso diacronico, la razza (il *sangue*) e il sentimento comune (il *cor*), cioè il senso d'appartenenza che spesso determina l'opinione pubblica.

A ben guardare la storia degli abitanti della penisola italiana, si deve ammettere che nessuno degli elementi posti da Manzoni risulti realmente unificante, per coloro che siamo soliti definire italiani.

L'unità d'*arme* in Italia non c'è mai stata a causa della storica frammentazione politica della penisola. L'unificazione italiana è militarmente legata all'azione parallela – e non sempre concertata – di diversi eserciti, quello sabauda, quello personale di Garibaldi (i Mille) e diversi eserciti europei; quantomeno contraddittoria è stata l'unità d'*arme* al tempo delle guerre d'indipendenza e, dopo l'unificazione, non è mai stato organizzato un esercito all'altezza

delle velleità coloniali dei Savoia. Il Novecento dimostrerà l'assenza di un'unità d'*arme* italiana già a Caporetto, nel 1917, e la situazione non muterà con la Seconda Guerra Mondiale: sotto il Fascismo, l'*arme* italiana è inconcepibile senza l'alleato tedesco, tanto che possiamo dire che l'esercito italiano fosse di fatto una – poco efficiente – divisione di quello nazista. Durante la Resistenza, poi, si fronteggiano due eserciti, entrambi italiani (da un lato quello autorganizzato delle Brigate Partigiane e dall'altro quello repubblicano, dipendente dall'esercito tedesco). Infine, dal secondo dopoguerra, le forze armate italiane sono, di fatto, parte di quelle sovranazionali della N.A.T.O., dipendenti tutte da quelle statunitensi. Oltretutto, se non altro per la posizione geografica, nel contesto della guerra fredda l'Italia aveva una sua importanza geostrategica, come avamposto dello schieramento euroatlantico. Oggi, a scenari mutati, ha perso anche questa funzione¹.

La mancanza d'unità d'*arme* è figlia dell'originaria assenza di identità politica. La stessa unificazione italiana è ottenuta contro voglia dai Savoia:

noi italiani [...] dell'eterodirezione abbiamo fatto il paradossale marchio «nazionale». [...] Giacché l'Italia unita nasce per eterogenesi dei fini. È la risultante dei conflitti fra potenze europee, non dell'emancipazione di una borghesia progressista; delle ambizioni di un geniale statista al servizio del re di Sardegna – il conte di Cavour, francofono, anglofilo e mezzo svizzero – prima che del piglio rivoluzionario di Garibaldi. Né l'obiettivo sabauda era fare l'Italia. Cavour voleva riunire tutto il Nord sotto il Piemonte per fondare «un nuovo grasso Belgio della pianura padana». Il Sud borbonico non interessava. Non apparteneva alla nostra civiltà (*Limes*, 2009, 2: 9).

I Savoia, peraltro, non danno al neonato Regno neanche una nuova costituzione. E i principi della prima Costituzione italiana

¹ Semmai (anche a proposito della mancanza di discontinuità tra Fascismo e Repubblica), sarebbe ora di interrogarsi sui reali rapporti di *fedeltà* degli ambienti militari nei confronti dello Stato, a giudicare, almeno, dalla storia dei due tentativi di colpo di stato elaborati dall'Arma dei Carabinieri nella seconda metà del Novecento: il *Piano Solo* nel 1964 e il *Golpe Borghese* nel 1970. Per non parlare dello scandalo *Gladio*, che travolse addirittura Francesco Cossiga, quando era Presidente della Repubblica, nel 1984.

(1948) saranno disattesi nei fatti, da un paese in cui la discontinuità col Fascismo sarà solo formale. Certo, le forze politiche antifasciste ripopolano il Parlamento e cambiano i vertici dello Stato, ma i suoi funzionari, i quadri intermedi dello Stato, i rappresentanti locali delle istituzioni nazionali (dai prefetti ai rettori delle Università) e i quadri dirigenti delle forze dell'ordine e di tutti gli ambienti militari e dei servizi segreti restano quasi completamente gli stessi che erano in carica già sotto il Fascismo e formano le generazioni successive².

Per quel che concerne l'*altare*, la penisola italiana è stata, nel corso dei secoli, luogo di radicamento delle più importanti religioni storiche, a cominciare dai culti pre-cristiani, poi proseguendo con l'Ebraismo, il Cristianesimo (in tutte le sue declinazioni confessionali principali), l'Islam e, oggi, anche il Buddhismo e l'Induismo. E non mi riferisco a migranti di altre religioni, ma a cittadini italiani, autoctoni, adepti di quelle fedi. Del resto, questo tipo di composizione religiosa della società non è mai stata (almeno in Europa) una prerogativa solo italiana e, comunque, almeno dalla fine dagli anni Settanta del Novecento, la maggioranza degli italiani è di fatto agnostica. Senza contare, infine, che la Chiesa di Roma era, al tempo di Manzoni, radicalmente avversa a qualunque progetto di unificazione.

Già basterebbe tutto questo a rendere impossibile l'individuazione di specifiche tradizioni (la *memoria*) italiane. A parte il fatto che, sul piano del folklore, in Italia esistono consuetudini che cambiano quanto meno da regione a regione³, il problema è che, come spiega Eric Hobsbawm, tutte le tradizioni e i miti fondativi della nazione sono sostanzialmente invenzioni e tutte

ricorrono alla storia come legittimazione dell'azione e cemento della coesione di gruppo [...] con i fenomeni ad essa associati: il nazionalismo, lo stato nazionale, i simboli della nazione, le

² Si ammette come legittima perfino la presenza in Parlamento di un partito palesemente fascista (il Movimento Sociale Italiano), fondato da ex aderenti alla Repubblica di Salò, a dispetto di quanto affermi la XII delle Disposizioni Transitorie e Finali della Costituzione ("È vietata la riorganizzazione, sotto qualsiasi forma, del disciolto partito fascista").

³ A dispetto di ciò che afferma Artusi, non esiste neanche una cucina italiana, ma almeno venti differenti cucine regionali.

storie nazionali e così via. Tutto ciò poggia su esercizi di ingegneria sociale che sono spesso consapevoli, e sempre innovatori, se non altro perché la novità storica comporta innovazione (Hobsbawm, 1987: 15-16).

Molti gli esempi di tali “esercizi di ingegneria sociale”, negli anni seguenti l’unificazione italiana.

Sul piano dell’inculturazione, le scuole e i sussidiari, i racconti edificanti delle maestre elementari, i monumenti sparsi nelle città e l’intitolazione delle vie e delle piazze, la diffusione del melodramma e i teatri d’opera aperti al pubblico popolare, e tante altre iniziative e istituzioni educative e culturali.

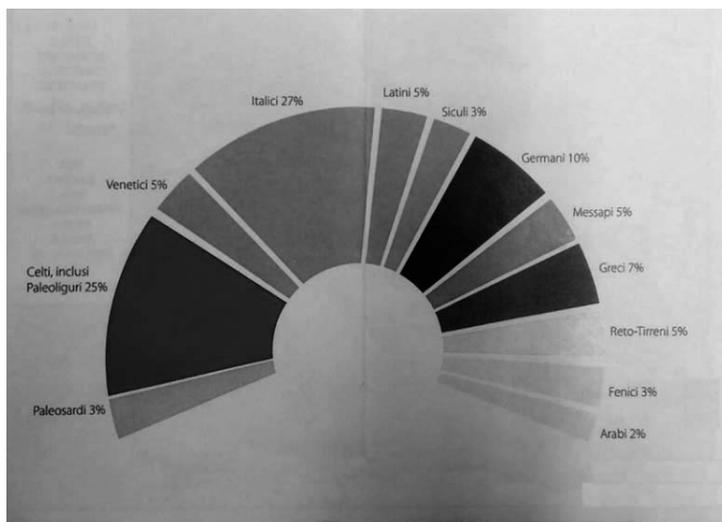
Sul piano simbolico, la creazione (maldestra, il più delle volte) dei simboli della nazione, ovvero la bandiera, l’inno nazionale e lo stemma dello Stato. La bandiera, in ognuna delle sue versioni, non è altro che una variazione sul tricolore francese del 1790-’94. Quanto all’inno, l’Italia ne ha avuti due. Il primo, dal 1861 al 1943, è la Marcia Reale dei Savoia, inno nazionale *de facto* del Regno di Sardegna, poi traslato a inno del Regno d’Italia. Il secondo è il Canto degli Italiani, scelto il 12 ottobre 1946 come inno nazionale provvisorio, per poi diventare inno nazionale ufficiale solo nel 2017. Il solo fatto d’aver mantenuto in condizione di provvisorietà l’inno nazionale per settantun anni dice molto dell’identità nazionale italiana. Per quel che concerne lo stemma nazionale, quello del Regno d’Italia è semplicemente quello del precedente Regno di Sardegna, ufficializzato nel 1848: i Savoia, dunque, traslano sul Regno d’Italia i simboli della *propria* famiglia reale. Solo per l’emblema della Repubblica l’operazione di invenzione della tradizione è più accurata. Elemento centrale è la stella bianca a cinque punte simmetriche, detta anche Stella d’Italia, simbolo che risale all’antica Grecia, quando Venere, associata all’Occidente come stella della sera, venne assunta a identificare la penisola italiana, e che si collega alla tradizione toponomastica e letteraria di origine greca dell’Italia chiamata Espèria, ovvero “terra su cui tramonta la stella vespertina”, cioè Venere. Sul piano allegorico, quindi, essa rappresenterebbe il fulgido destino dell’Italia. L’invenzione e l’utilizzo strumentale della storia in chiave nazionalistica qui sono palesi: si scomoda un simbolo greco,

il quale farebbe dell'Italia un luogo eletto tra un passato mitico e un futuro glorioso, in una visione deterministica della *storia nazionale*.

Il piano del *sangue* è quello sul quale più si sono costruiti, nell'Ottocento e nel Novecento, i sentimenti identitari.

Se risaliamo a un tempo vicino a quello di Manzoni, già la mappa delle grandi razze umane del *Meyers Konversations-Lexikon* del 1885-1890 inserisce gli italiani indistintamente nel novero degli Ariani, insieme agli abitanti di quasi tutta l'Europa (fino all'Islanda) e dell'India, e indica gli Ariani non come una razza, bensì come un sottogruppo della razza caucasica (comprendente anche Semiti e Camiti, diffusi nella penisola arabica, nell'Africa settentrionale e, scendendo da lì verso est, fino al corno d'Africa).

Già questo basterebbe a mettere in dubbio la specificità di *sangue* italiana posta da Manzoni. Ma se osserviamo il grafico che segue⁴, elaborato sullo studio degli aplogruppi mitocondriali umani, possiamo mostrare in una sorta di *parlamentino* (costruito su nozioni di carattere linguistico e genetico) la molteplicità dei popoli antichi antenati degli italiani, nel senso che *ciascun* italiano reca nei propri geni le tracce di *tutte* queste popolazioni. Quella dell'identità nazionale, per un italiano, è dunque una nozione del tutto varia.



⁴ Ringrazio in questa sede il prof. Guido Borghi, ricercatore di Glottologia e Linguistica presso l'Università di Genova, per aver elaborato e avermi dato questo grafico e molti preziosi e dotti consigli.

Per quanto riguarda l'unità di *cor* – il sentimento comune, il senso d'appartenenza su cui si fonda l'opinione comune –, ci è utile quanto dice Federico Chabod:

Dire senso di nazionalità significa dire senso di individualità storica. Si giunge al principio di nazione in quanto si giunge ad affermare il principio di individualità, cioè ad affermare, contro tendenze generalizzatrici ed universalizzanti, il principio del particolare, del singolo (1988: 17).

Non esiste, quindi, l'individualità storica, ma solo il *sensu* di essa: non ci troviamo nell'ambito verificabile della realtà, ma in quello della sensazione, della percezione e quindi dell'invenzione. L'unità di *cor* è una costruzione fatta *a posteriori*, che si poggia non sulla realtà, ma su una sua narrazione dai connotati mitici.

E un discorso analogo lo merita anche la *lingua*. Il 17 marzo 1861, Cavour, scrive a Vittorio Emanuele D'Azeglio, inviato a Londra e ministro plenipotenziario, esultando per la proclamazione del Regno d'Italia. Il Primo Ministro dell'appena proclamato Regno d'Italia, principale artefice della sua unificazione, scrive al nipote di Massimo D'Azeglio, ambasciatore a Londra, per felicitarsi della nascita del nuovo Stato, e scrive la lettera in perfetto francese. L'eminenza grigia che sta dietro la nascita del Regno d'Italia, e che ne presiede il primo governo, non ne parla la lingua ufficiale: le lingue madri di Cavour sono il francese e il piemontese.

L'italiano nasce come lingua franca parlata da scrittori: una costruzione intellettuale, non una lingua nazionale. Il Battaglia definisce l'italiano:

Lingua letteraria fondata sul fiorentino, consolidata al livello artistico soprattutto attraverso la ricchezza del vocabolario dantesco e la selezione di quello petrarchesco, trasmessa in modo praticamente stabile da sei secoli; peculiare rispetto alle lingue letterarie straniere anche per il precoce prestigio e per l'esclusivismo oligarchico che l'ha caratterizzata rispetto al parlato, sino quasi ai nostri giorni (Battaglia, 2002).

La costruzione dell'italiano inizia non prima del Cinquecento, con la *questione della lingua*: una delle più artificiose invenzioni umanistiche. La *questione* si protrae per secoli: si fanno proposte

diverse, ma tutte vòlte comunque alla costruzione di un canone. Coloro che, nei secoli, intervengono nella questione della lingua teorizzano le caratteristiche grammaticali, stilistiche e lessicali di un idioma ch'è totalmente privo di una comunità che lo parli davvero, nella quotidianità delle vicende umane: neanche quegli stessi scrittori lo usano nella vita.

La situazione non muterà nel Novecento. All'indomani della Seconda Guerra Mondiale l'italiano è

lingua abituale per poco più del 10%, usato in alternativa con un dialetto da poco più del 20%, non usato e in larga parte mal capito dal 64% della popolazione consegnata invece all'uso esclusivo di uno dei dialetti. E all'analfabetismo (De Mauro, in Presidenza della Repubblica Italiana, 2011: 4).

Oggi, secondo dati ISTAT del 2015, il 45.9% della popolazione si esprime prevalentemente in italiano (meno della metà), il 32.2% usa sia l'italiano sia il dialetto e il 14% solo il dialetto (una percentuale altissima alla nostra altezza storica), il che vuol dire che il dialetto è lingua viva e quotidianamente parlata per il 46.2% dei cittadini. Cioè, il numero degli abituali parlanti dialetto è superiore al numero dei parlanti esclusivamente italiano.

A questo va aggiunto che sul territorio italiano coesistono sia le lingue autoctone degli Antichi Stati (quelle che oggi chiamiamo dialetti), alcune delle quali sono parlare anche fuori degli attuali confini dello Stato italiano, sia lingue non autoctone: una varietà linguistica tutt'altro che estinta e il cui radicamento nelle comunità dei parlanti è assai forte in quasi tutte le regioni d'Italia. Peraltro a poco varrebbe – volendo trovare un'unità linguistica italiana – porre l'accento sulla comune origine neolatina dei dialetti italiani, perché – come abbiamo già detto – questo elemento non è una specificità italiana, ma accomuna tutti i dialetti e tutte le lingue neolatine del mondo. E ribadiamo, poi, che in Italia non si parlano storicamente solo lingue neolatine, ma anche il greco, l'albanese, il tedesco...

Una certa forma di italianizzazione linguistica s'è avuta per la diffusione della televisione, che però ha provocato la nascita – e l'acquisizione da parte dei telespettatori – d'un italiano molto basilare (che si sta impadronendo anche della letteratura), povero

di congiuntivi, timido nelle subordinate, traballante sull'ortografia e latitante nella punteggiatura: una lingua che, soprattutto nelle giovani generazioni, si mostra sciatta, fuori controllo e ovviamente priva d'identità. Non per caso, oggi non dobbiamo più fare i conti con la massa degli analfabeti totali, ma con un diffuso analfabetismo di ritorno e soprattutto con un crescente analfabetismo funzionale: 28% della popolazione italiana, la più alta percentuale dell'Unione Europea (Murgese, 2017). Se l'Italia fosse un Stato dotato d'identità politica, investirebbe ingenti risorse sulla cultura (se non altro perché è il paese in cui è presente la maggior parte del patrimonio culturale del mondo), nonché sull'istruzione, l'università, la ricerca e l'educazione ricorrente degli adulti. Tutti settori che invece, da anni, continuano a essere destinatari dei più ingenti tagli della spesa pubblica del paese.

Quanto all'Umanesimo, il suo antropocentrismo esalta la singolarità dell'individuo, mettendone in rilievo la grandezza e le potenzialità, ma d'altro canto è una concezione elitaria, che genera esclusi: gli schiavi, i malati psichici, i poveri, i vecchi, i bambini e le donne, di cui s'afferma l'inferiorità fisiologica: l'*homo* è un soggetto autonomo e autosufficiente (caratteristiche non concesse alle donne), razionale (caratteristica non riconosciuta alle donne) e privo di legami materiali, corporei ed emotivi con la realtà esterna (legami attribuiti come naturali nelle donne e considerati come limiti alla conoscenza). E dall'inferiorità fisiologica a quella etica e politica il passo è breve: come già per Aristotele, per gli Umanisti la ragione per cui è l'uomo a dominare nella società è la sua superiore intelligenza, sancita dalla natura. Solo l'ἄνθρωπος – l'uomo inteso come maschio, il *vir* – è un essere umano completo, un ἄνθρωπος, un *homo*. E la relazione tra maschio e femmina è *per natura* tale per cui l'uomo domina e la donna è dominata.

Alla luce di questi fatti, è indispensabile riaffermare un'idea di collettività autentica, sulla base di una nozione non escludente ma plurale di individuo.

Lo scrittore libanese naturalizzato francese Amin Maalouf, ne *L'identità* (1998), affronta questo tema con notevoli profondità e finezza. Per Maalouf, l'identità si costruisce attraverso due linee direttrici: quella diacronica (o verticale) e quella sincronica (o

orizzontale). Di per sé, la linea orizzontale è quella più incisiva sulla nostra identità, eppure tendiamo a dare più rilevanza a quella verticale. Scrive:

Gli uomini sono più figli del loro tempo che dei loro padri [...]. In realtà siamo tutti infinitamente più vicini ai nostri contemporanei che ai nostri antenati. Ho molte più cose in comune con un passante di una via di Praga, di Seul o di San Francisco che con il mio bisnonno. Non solo nell'aspetto, nell'abbigliamento, nel modo di vivere, nel lavoro... ma anche nelle concezioni morali, nelle abitudini di pensiero [...]. Come anche nelle credenze: per quanto ci definiamo cristiani – o musulmani, o ebrei, o buddisti o induisti – la nostra visione del mondo come dell'aldilà non ha quasi più alcun rapporto con quella dei nostri correligionari vissuti cinquecento anni fa. Se fossimo vissuti fra loro con i nostri comportamenti saremmo stati tutti lapidati per strada, bruciati sul rogo, gettati in una segreta per empietà, stregoneria, eresia [...]. Insomma, ognuno di noi è depositario di due retaggi: l'uno, «verticale», gli viene dai suoi antenati, dalle tradizioni del suo popolo, della sua comunità religiosa, l'altro, «orizzontale», gli viene dalla sua epoca, dai suoi contemporanei. Eppure questa realtà non si riflette nella percezione di noi stessi. Non è del retaggio orizzontale che ci facciamo forti, ma di quello verticale [...]. C'è un abisso fra ciò che siamo e ciò che crediamo di essere (Maalouf, 2005: 96-98).

L'identità non è mai riconducibile monoliticamente a un solo elemento. In senso diacronico, infatti, essa viene dagli antenati, dalle tradizioni popolari, dalla comunità religiosa e da molti altri aspetti, il che vuol dire che l'identità si manifesta come una convergenza, in un unico soggetto, di elementi diversi, ereditati dal soggetto attraverso la storia passata della propria famiglia e del proprio contesto di vita. Però a questo si aggiunge, in senso sincronico, il contatto – diretto, prima di tutto, ma anche indiretto – del soggetto con tutti gli elementi, di ogni tipo, della propria contemporaneità. E se consideriamo che le nostre società occidentali – e quella italiana non fa eccezione – si configurano come multiethniche, dobbiamo tener presente che anche questo dato contribuisce, oggi, alla costruzione delle nostre identità personali. Essere romano o genovese nella Roma o nella Genova

degli anni Cinquanta non era la stessa cosa, da un punto di vista etnico, sociale e culturale, che esserlo oggi: questo rende diversa anche l'identità personale di uno stesso eventuale soggetto, qualora potessimo, ipoteticamente, spostarlo nel tempo di una sessantina d'anni. L'identità di un singolo individuo è quindi composta da diverse appartenenze, il che comporta che essa sia sempre *plurale* – vorrei dire *meticciasca*. E poiché la contemporaneità è in continua mutazione, anche l'identità è un fatto dinamico, in mutazione continua e sempre solo personale. Infine, nel nostro rapporto con la contemporaneità giochiamo anche un ruolo attivo, per cui l'identità è anche, in qualche misura, una scelta, cioè corrisponde anche a chi decidiamo di essere.

La filosofa italiana Rosi Braidotti elabora la stessa intuizione, radicalizzandola: partendo dalla differenza sessuale femminile, concepisce ogni singolo individuo come insieme di più differenze. Ma questa forma d'instabilità dell'identità non è una debolezza, bensì, al contrario, un punto di forza: proprio in quanto non monolitiche e aperte, le identità sono più sensibili all'incontro e alle relazioni umane, mutano entrando in relazione con altri soggetti. Per questo, la soggettività (tutta, non solo quella femminile) si presenta come *nomade*. Cioè, la presa d'atto d'una differenza (che non deve avere implicazioni gerarchiche) tra donne e uomini apre la strada all'accettazione di tutte le altre differenze: tra donne e donne, tra uomini e uomini, fino a tutti gli ambiti di differenza. Scrive la Braidotti:

Poiché classe sociale, razza, appartenenza etnica, genere, età e altri tratti specifici sono gli assi di differenziazione che, intersecandosi e interagendo, costituiscono la soggettività, la nozione di nomade si riferisce alla simultanea presenza di alcuni o molti di questi tratti nello stesso soggetto (Braidotti, 1995: 7).

La Braidotti anticipa di quattro anni la concezione dell'identità che abbiamo visto in Maalouf e fornisce la chiave per evitare una deriva individualistica dell'identità. Se essa è personale, potrà evitare di chiudersi nell'autoreferenzialità perché è anche un fatto *relazionale*, che si costituisce e si negozia continuamente, e questa relazione è possibile perché la "simultanea presenza di alcuni o molti [...] tratti nello stesso

soggetto” permette l’interazione con altri soggetti, con i quali si condividono uno o più di questi tratti.

Nel parlare di soggetto *nomade*, la Braidotti decostruisce la monolitica soggettività umanistica, ma si spinge anche oltre l’idea di soggetto *plurale* e perfino oltre quella di soggetto *meticcio*, perché dà al soggetto una dinamicità non solo nel tempo (la contemporaneità, mutando, fa mutare il soggetto), ma anche nello spazio. La Braidotti aggiunge al soggetto la peculiarità d’una mobilità spaziale nel mondo, riflesso d’una dinamicità fluida (ma mai *liquida*) dell’identità interiore del soggetto (quella che lei chiama la “differenza dentro”). Lessicalmente, la Braidotti, sembra quasi elaborare una visione dell’uomo e del mondo da *homo migrans*, da essere umano in migrazione. E l’identità dell’Altro è sempre in parte anche mia. Opporsi all’identità dell’Altro vuol dire sempre rifiutare anche una parte della propria, una parte di sé.

La riflessione femminista riscatta, così, generazioni di esclusi dalla nozione di *homo*, ma forse sta facendo anche di più: ci sta segretamente mostrando una via d’uscita dalla crisi planetaria di cui siamo testimoni in questo primo ventennio del nuovo secolo.

Tuttavia, per farsi portatori di una ridefinizione in questi termini della nozione di soggetto, e quindi d’un nuovo Umanesimo fondato sulla relazione, bisogna prima riconoscere l’assenza, dentro di sé, di ogni idea monolitica, stereotipata e tradizionale d’identità: una condizione che gli italiani potrebbero soddisfare senza alcuna fatica, se solo guardassero con onestà a se stessi e alla propria storia. Ecco perché, in ultima istanza, è proprio dall’Italia che potrebbe scaturire un nuovo Umanesimo.

Ora noi italianisti dovremmo spiegarlo agli italiani.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aristotele (1971). *De generatione animalium*. In Aristotele, *Opere biologiche* (pp. 829-1042). Torino: UTET.
- Battaglia, S. (2002). *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. Torino: UTET.
- Braidotti, R. (1995). *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Firenze: Donzelli.

- Cavour, C. (2008). *Epistolario*, vol. XVIII (1861). Firenze: Olshki.
- Chabod, F. (1998). *L'idea di nazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Chiarelli, B. (2003). *Dalla natura alla cultura: principi di antropologia biologica e culturale*, vol. 1. Padova: Piccin-Nuova Libreria.
- De Maio, R. (1995). *Donna e Rinascimento. L'inizio della rivoluzione*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Esiste l'Italia? Dipende da noi. *Limes. Rivista italiana di geopolitica*, 2009 (2).
- Fossati, M. (s.d.). L'identità nazionale e i suoi miti fondativi. Recuperato da http://www.deportati.it/static/upl/15/150_relazione_fossati.pdf [Data di consultazione: 23/02/2018].
- Hobsbawm, E. J. e Ranger, T. (a cura di). (1987). *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi.
- ISTAT (27 dicembre 2017). *L'uso della lingua italiana, dei dialetti e delle lingue straniere* (dati relativi al 2015).
- Kelly Gadol, J. (1977). Did Women Have a Renaissance? In J. Kelly Gadol (1984), *Women, History & Theory. The Essays of Joan Kelly* (pp. 19-50). Chicago: The University of Chicago Press.
- Lingua è potere*. Quaderno speciale di *Limes. Rivista italiana di geopolitica*, 2010 (3).
- Maalouf, A. [1998] (2005). *L'identità*. Milano: Bompiani.
- Manzoni, A. (1951). *Tutte le poesie*. A cura di A. Polvara. Milano: B.U.R.
- Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens. 4., gänzlich umgearbeitete Auflage* (1885–1890). 16 voll. Lipsia: Bibliographisches Institut.
- Murgese, E. (21 marzo 2017). Analfabeti funzionali, il dramma italiano: chi sono e perché il nostro Paese è tra i peggiori. *L'Espresso*.
- Pellegrini, G. B. (1977). *Carta dei dialetti d'Italia*. Pisa: Pacini.
- Presidenza della Repubblica Italiana (ed.). (2011). *La lingua italiana fattore portante dell'identità nazionale*. Roma: Società Dante Alighieri.

LA CULTURA DELLA MEMORIA
IN GIORGIO BASSANI:
“SCRIVO PERCHÉ CI SE NE RICORDI”
THE CULTURAL MEMORY
IN GIORGIO BASSANI:
“SCRIVO PERCHÉ CI SE NE RICORDI”

Silvia DATTERONI
Universidad de Granada

Riassunto

Il presente articolo intende studiare la ricezione spagnola di Giorgio Bassani (1916-2000), sottolineando una caratteristica specifica della sua poetica – la *cultura della memoria* – che entra direttamente in relazione con le necessità della letteratura spagnola nata con la democrazia. Affronteremo l’analisi attraverso una ricostruzione del contesto politico-culturale ispanico, durante l’arco di tempo che va dal franchismo alla contemporaneità. Insistiremo sulle modalità in cui la poetica realista bassaniana, considerata anacronistica all’interno del panorama letterario italiano dell’epoca dominato dallo sperimentalismo, sembra invece acquistare una funzione paradigmatica nel contesto ispanico.

Parole chiave: Realismo, Storia della letteratura, memoria culturale.

Abstract

The article is aimed to study the Spanish reception of Giorgio Bassani (1916-2000), highlighting a specific aspect of his poetry, that is Cultural Memory, a poetic feature that it is related to needs of Spanish Literature born with Democracy. We will retrace the political and historical Spanish context from the Francoism to the Contemporary period and we will analyze the way in which Bassani’s realistic poetry raises a paradigmatic worth in the Spanish context.

Keywords: Realism, Literary History, cultural memory.

La ricezione di Giorgio Bassani in Spagna, almeno per quel che concerne il lungo segmento temporale che va dalla Transizione democratica¹ fino ai giorni nostri, pare indissolubilmente legata al tema della memoria.

Il 1975 è un anno cruciale per la Spagna. Il Paese si avvia verso una transizione politica esente da rivoluzioni o rotture precipitose. Il carattere di continuità del cambiamento – sottolineato eloquentemente da Paul Ille in un saggio intitolato *La continuidad dentro de la discontinuidad* (Paul Ille, 1995) – si riflette anche in letteratura. Di fatto, i primi sintomi dell'esaurimento stilistico del *realismo social* si registrano già nel 1962, anno della pubblicazione del libro *Tiempos de silencio* de Luís Martín Santos, che coincide con l'avvio di un *realismo dialéctico*² che aprirà, a sua volta, a nuove esperienze letterarie in cui la proposta sociale verrà sacrificata a favore di uno sperimentalismo che molto generalmente potremmo definire anti-narrativo e meta-narrativo, praticato da scrittori come Enrique Vila-Matas, Juan Goytisolo, Juan Benet e Julián Ríos, tra gli altri.

In un momento come questo, di recuperata libertà, in seguito alla soppressione della Censura³ e all'apertura culturale della Spagna verso esperienze culturali internazionali, Bassani inizia a suscitare un discreto interesse nella Penisola Iberica.

Di fatto, le prime pubblicazioni dello scrittore ferrarese in Spagna, risalenti agli anni '60 e in parte dovute alla sensibilità

¹ Generalmente ci si riferisce al periodo compreso fra la morte di Franco (20/11/1975) e l'approvazione della Costituzione spagnola (29/12/1978). Esistono, comunque, proposte di periodizzazione differenti, che ampliano i margini temporali fino a rintracciare la fine della Transizione agli inizi degli anni '90 quando, con il trattato di Maastricht, la Spagna entra ufficialmente nello spazio europeo.

² La proposta letteraria del *realismo dialéctico* supera le preoccupazioni socio-linguistiche della fase anteriore, caratterizzata da una narrazione stereotipata che rifletteva specifiche problematiche sociali (*realismo social*). Questo nuovo tipo di realismo conferisce una maggiore attenzione al linguaggio proponendo un rinnovamento estetico in cui lirismo e realtà si compenetrano.

³ Tra le misure legislative relative alla Censura negli anni del franchismo, ricordiamo la Ley de prensa Suñer, promulgata nel 1938 durante la Guerra Civil e che rimarrà in vigore fino al 1966, anno della nuova Ley de prensa de Fraga Iribarne, che segna una fase più *aperturista* della libertà di stampa.

estetica di Carlos Barral⁴, avevano ricevuto una tiepida accoglienza da parte del grande pubblico. Proprio a causa delle anomale contingenze storico-politiche della Penisola Iberica, l'opera bassaniana non sempre era stata accolta di buon grado dalla Censura, sia per ragioni intrinseche ai testi che a causa di complesse dinamiche extraletterarie⁵. Per i motivi appena accennati, la ricezione di Bassani in Spagna, almeno inizialmente, sembrava rimanere circoscritta all'interno di una minoranza intellettuale particolarmente sensibile e predisposta a prodotti letterari di grande qualità.

A partire dagli anni '80, invece, in special modo in occasione della pubblicazione italiana del *Romanzo di Ferrara* (Monadori, 1980), la curiosità e l'interesse verso la produzione dello scrittore ferrarese si fanno più consistenti e mirati a gettar luce su precisi aspetti della sua poetica d'autore. Escono articoli e recensioni

⁴ Carlos Barral (1928-1989), è editore militante, anti-franchista, impegnato nell'elaborazione di un prestigioso catalogo editoriale internazionale con cui prova a contrarrestare gli effetti dell'isolamento culturale imposto al Paese dal regime. È, inoltre, l'ideatore degli *Encuentros Formentor*, un'iniziativa editoriale audace e di ampio respiro che gli permette di collaborare con i principali rappresentanti dell'editoria mondiale, tra cui Claude Gallimard, Giulio Einaudi, Barney Rosset, George Weidenfeld, Heinrich Ledig-Rowohlt, Georg Svenson y Carlos Barral. Da queste riunioni tenute a Mallorca, nascono il *Prix International des Editeurs*, conosciuto come *Prix Formentor*, e il *Prix International de Littérature*. Camilo José Cela, responsabile del *Primer Coloquio Internacional sobre novela* (1959), apre ufficialmente gli *Encuentros Formentor* nel 1959.

⁵ Nello specifico, la censura ha impedito solo la pubblicazione di *Dietro la porta*, autorizzandola, tuttavia, a distanza di alcuni anni. In base a recenti studi compiuti da Andrea Bresadola nell'Archivo General de la Administración di Alcalá de Henares, gli interventi della censura sembrano motivati sia da considerazioni morali, relative al contenuto dell'opera, sia da dinamiche extra-letterarie; fra queste ultime è opportuno far presente l'avversione del regime nei confronti dell'editore italiano di Bassani, Giulio Einaudi, considerato *persona non gradita* in Spagna per aver pubblicato nel 1962 un'antologia dal titolo *Canti della Nuova Resistenza spagnola: 1936-1961*, considerata dal regime franchista come un intervento di "propaganda subversiva al servizio de los comunistas". L'ostilità verso Einaudi, confermata anche da alcuni documenti d'archivio relativi alle pubblicazioni bassaniane in Spagna, conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, porterà Bassani ad essere presto identificato come autore einaudiano, perciò censurabile. Ringrazio Andrea Bresadola per avermi permesso di utilizzare i risultati della sua ricerca che è attualmente ancora in corso di stampa.

dell'opera bassaniana, anche, e soprattutto, in seguito ad alcuni viaggi dello scrittore in Spagna, che lo vedono partecipe di tavole rotonde, incontri internazionali ed interviste televisive⁶.

La ricezione del ferrarese, in questa fase democratica della storia spagnola, appare tendenzialmente vincolata a precise esigenze politico-culturali nazionali. Con il tempo, infatti, la Spagna sembra interessarsi a un aspetto essenziale della poetica bassaniana, ovvero la responsabilità della scrittura. Spostando, quindi, l'impegno etico-poetico di Bassani (Pieri, 2008) fuori dai confini nazionali, è possibile soppesare l'effettivo impatto della proposta narrativa dell'autore nella Spagna democratica, da interpretare alla luce di un nuovo paradigma ermeneutico, ovvero la politica della memoria, che in quegli anni inizia a funzionare da termometro culturale.

Il necessario esercizio di memoria della Spagna, supportato da un'attenta analisi delle responsabilità sociali in seguito a troppi anni di silenzio, viene ritardato da strategie politiche non molto efficaci, che hanno lo scarso merito di rimandare un discorso storico urgente. Come osservano alcuni critici e intellettuali, tra cui Francisco Espinosa Maestre, Ráfel Chirbes e Jordi Gracia, il conseguente *pacto de silencio* della fase democratica, caratterizzato dall'imperativo del non guardarsi indietro, genera, almeno fino agli anni '90, una amnesia storica tra le nuove generazioni letterarie, come i *Narradores Novísimos*⁷, per fare un esempio, che prenderanno distanza dalle esperienze storico-politiche anteriori. La smemoratezza che contraddistingue gli anni Ottanta, si affievolisce durante il

⁶ Nel 1981 lo scrittore si trova a Madrid, ospite dell'Istituto italiano di cultura, e in questa occasione partecipa a una puntata del programma televisivo *Encuentro con las letras*, in cui viene intervistato insieme a Leonardo Sciascia. Nel 1983 Bassani si reca a Valencia, per assistere all'Encuentro de Escritores del Mediterráneo, mentre nel 1984 si trova a Barcellona per partecipare a un seminario su *Trayectos narrativos y urbanos en el siglo XX*, organizzato dall'Università Internazionale Menéndez Pelayo.

⁷ Riguardo al concetto di *amnesia storica* cfr. J. M. Izquierdo. (2001). *Narradores españoles novísimos de los años '90*, *Revista de estudios hispánicos*, XXV, 2. Izquierdo specifica inoltre la differenza tra la generazione poetica dei *novísimos* (vedi J. M. Castellet, 1970, nell'antologia *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcellona, Barral Editores) e i *narradores novísimos* della nuova *narrativa joven* degli anni '90.

decennio successivo quando il partito al potere abbandona la prudenza civica della fase anteriore, introducendo la pratica di una politica della memoria che crea di rimando nuovi e collettivi paradigmi culturali con cui interpretare il passato⁸.

Così, per comprendere la *funzione Bassani* nella Spagna post-franchista, è opportuno capire in che modo questa ritrovata sensibilità verso la memoria storica abbia influito in un'epoca di bilanci e autocritica, nonché sulla successiva e polemica ricostruzione dell'identità nazionale. Dagli anni Novanta in poi, scorrendo le pagine di periodici e riviste specializzate dedicate alla figura di Bassani, è possibile osservare un giudizio critico pressoché condiviso dalla comunità intellettuale spagnola, che sembra riabilitare l'operazione letteraria dello scrittore in vista di un rinnovato, e già accennato, interesse verso la memoria storica. Scrive per esempio Joaquín Torán a proposito di Bassani:

En un momento (la dura posguerra) y un lugar (Italia) en que cineastas y escritores centraban su mirada en el incierto presente, Giorgio Bassani [...] volvía inexorablemente la vista atrás. Mientras el país quería renegar sus pecados fascistas, él sentía la imperiosa necesidad de no olvidar (Torán, 2016).

Ciò che piace della proposta narrativa di Bassani è la determinazione con cui non vengono taciute colpe e responsabilità collettive: il valore dell'operazione letteraria portata avanti dal ferrarese è quello di mantenere viva la memoria di una società, opportunisticamente amnesica, attraverso la denuncia di un'ambigua gestione politico-sociale dell'immediato passato da parte di una comunità che vuole dimenticare o, comunque, tacere. Di fatto oltre al trauma delle leggi razziali del 1938, che costringono per la prima volta

⁸ Gli scandali che coinvolgono il penultimo governo di Felipe González (PSOE, Partido Socialista Obrero Español) e la recessione economica del Paese allontanano gli elettori dalla politica del PSOE. A questo proposito, Espinosa Maestre considera che: “È pur sempre evidente il fatto che è stato precisamente quattordici anni dopo, nel bel mezzo della decomposizione interna e la mancanza di credibilità più assoluta del PSOE a causa della corruzione e degli scandali più svariati, che sono nate le prime iniziative sociali a favore della memoria” (Espinosa Maestre, 2013: 41).

Bassani a pensarsi come *ebreo*, sebbene avesse dichiarato di aver “scelto mezzo secolo fa da che parte stare” (Ajello, 1988: 71), ripudiando “il noioso ebraismo metastorico” (Bassani, 1980: 1438), ciò che salta alla vista, ad una prima analisi, è una sorta di parallelismo tra la storia politica del dopoguerra italiano e quella post-franchista spagnola.

In effetti, proprio come succederà in Spagna trent'anni dopo, la democrazia italiana nata nel dopoguerra sembra inficiata da una serie di iniziative antifasciste per certi versi contraddittorie. Il 22 giugno del 1946 entra in vigore la amnistia proposta da Palmiro Togliatti, leader del Partito Comunista Italiano e Ministro della Giustizia, che condona indistintamente crimini comuni e politici commessi fino al 18 giugno dello stesso anno e che mostra una certa ambiguità in termini di estensione temporale e di interpretazione. Senza voler entrare nel merito della legge, ci limiteremo ad osservare che la fallacia politica di questa disposizione sta nell'aver soffocato un esercizio responsabile di autocritica storico-civile, proprio di ogni società sul punto di voltare pagina dopo eventi traumatici come quelli generati da un conflitto bellico. Effettivamente in Italia, più che un esercizio morale di denuncia e bilancio delle responsabilità, si è preferita la pratica di un esasperato revisionismo che Focardi (2013) ha definito come la sindrome del “cattivo tedesco e il bravo italiano”, che ha come movente principale quello di evitare alla nazione condizioni punitive troppo severe in vista dei trattati di pace. Da questa precauzione si sono generate alcune distorsioni di fondo, come la tendenza della classe moderata e progressista a negare l'effettivo consenso popolare al Fascismo, sottolineando piuttosto concreti episodi di resistenza con cui identificare l'atteggiamento generale degli italiani durante il Ventennio. Ciò che sottolinea Focardi è, quindi, la volontà dimostrata dalla classe politica italiana di alleggerire le responsabilità storiche della nazione, diffondendo l'idea unilaterale di un'Italia erede del Risorgimento e vittima del Fascismo, opposta alla Germania di Bismarck.

In questo senso, il discorso memorialistico che Bassani porta avanti nel *Romanzo di Ferrara*, sembra interrompere una narrativa post-fascista edulcorata, reclamando un'analisi del passato in grado di riscattare dall'oblio le effettive responsabilità

di ognuno. Come afferma Piero Pieri a proposito dell'opera di Bassani, "Lo scandalo [...] è stato quello di porsi davanti alle responsabilità della sua gente giudicandole col metro dell'intellettuale azionista di scuola liberale e non con quello del moralista impigliato in un controverso rapporto con la propria ascendenza" (Pieri, 2008: 119). Come abbiamo accennato poco sopra, infatti, l'operazione letteraria proposta da Bassani condanna tanto il Fascismo quanto la borghesia ebraica, che ha contribuito all'ascesa del movimento dimostrandone un'entusiastica adesione iniziale. Allo stesso modo, lo scrittore si fa polemico nel considerare l'insano progressismo di una sinistra che negli anni del dopoguerra pretende di voltare pagina, evitando un *auto da fé* collettivo. Tornando, quindi, all'analisi di Piero Pieri,

i racconti ferraresi sono anche il romanzo politico di un letterato azionista di fede crociano-liberale che quantifica come l'Italia del totalitarismo fascista, dopo la caduta del regime, abbia aderito con eguale empatia alla «sirena totalitaria» del comunismo (Pieri, 2008: 119).

In effetti, l'antifascismo di Bassani mantiene le distanze da qualsiasi eccesso ideologico, cercando costantemente una forma ragionata di giustizia. La sua esperienza come militante antifascista non compare mai esplicitamente nel *Romanzo di Ferrara*, tuttavia, vi si percepisce in maniera evidente il suo impegno civile, a tal punto che, come afferma Pieri, la memoria storica di Bassani può perfettamente essere considerata come una forma di giustizia storica (Pieri, 2008: 84-86).

Detto questo, non sarà difficile capire come mai la Spagna post-franchista finisca per attualizzare e ricontestualizzare il discorso memorialista di Bassani, proprio in un momento delicato della storia nazionale, caratterizzato da un radicale ripensamento identitario alla luce di sopravvenute dinamiche politiche e culturali. In effetti, la scrittura di Bassani si converte in un esempio paradigmatico di come dissotterare le ombre del passato dagli angoli più oscuri e scomodi della Storia, costantemente minacciati da semplificazioni politiche collettive.

In Spagna la mancanza di un "esercizio di memoria [inteso come] esercizio di maturità" (Gracia, 2001: 43), mette in risalto

le responsabilità collettive dei poteri dello stato e della società. Secondo Jordi Gracia l'era franchista continua ad essere *un pasado oculto* a causa di un operare politico e intellettuale che Vázquez Montalbán definisce una "conspiración" (Vázquez Montalbán, 2015: 51), riferendosi a un atteggiamento comune di accettazione e manipolazione del passato che ha dato luogo a una serie di analisi inconcludenti degli eventi trascorsi, producendo una storia senza colpevoli. A questo proposito, lo scrittore spagnolo rivendica il ruolo della letteratura come una risorsa per la produzione di memoria critica; secondo lui, infatti, l'attività letteraria è un valido strumento di analisi per raggiungere un soddisfacente livello di verità, o almeno di verosimiglianza, dei fatti successi.

Questa necessaria responsabilità di memoria, o memoria responsabile, che Bassani esibisce all'interno di una compatta nervatura narrativa, è ciò che misura l'interesse della comunità intellettuale spagnola nei confronti del ferrarese. La proposta di *verosimilitud literaria* con cui recuperare la memoria storica, tanto auspicata da Montalbán, trova un preciso riscontro nella struttura armonica del ciclo romanzesco bassaniano: l'utilità della scrittura, come condizione etica necessaria, diventa un valore imprescindibile per la ragione storica dell'intellettualità spagnola, una delle vie possibili per comprendere il passato e risignificare il presente:

C'era stata la guerra [...] e la prigione. Se nei versi che stavo scrivendo volevo accogliere la nuova realtà che si imponeva al mio spirito, [...] allora dovevo lottare senza pietà, [...] contro il ritagliato paradiso del gusto e della cultura. [...] Lacerare una trama delicata, odiare ciò che più amavo: si trattava di un rischio necessario (Bassani, 1980: 1165).

L'istituzionalizzazione della politica della memoria nella Spagna democratica sembra essere vincolata alla recente dilatazione semantica del concetto di memoria, il cui passaggio verso una dimensione transnazionale avviene in parallelo a una trasformazione del contesto letterario, che ora sembra farsi più ricettivo nello studio di alterità culturali a favore di una proposta identitaria plurale (Romero López, 2006). Secondo Claudia Jünke

il cambiamento può considerarsi “de modo general, como epifenómeno de los cambios políticos, sociales, epistemológicos, culturales y mediáticos subsumidos bajo el término de la globalización” (Jünke, 2015: 151) abbattutisi sulla società. Progressivamente, sulla base del concetto di *memoria culturale* proposto da Aleida Assmann (2002), si profilano ulteriori e specifiche nozioni critiche come quelle di *memoria cosmopolita* (Levy-Sznaider, 2006), *globital memory* (Reading, 2016) e *memoria multidirezionale* (Rothberg, 2009), per citare le più importanti.

Per quel che ci riguarda, l’evoluzione e l’adattamento del concetto di memoria a molteplici ambiti di applicazione, tra i quali ricordiamo la letteratura, è di primaria importanza per l’analisi della ricezione di Bassani in Spagna. Nello specifico, il concetto di *memoria multidirezionale* proposto da Rothberg aiuta a spiegare le trasformazioni socio-politico-culturali della società spagnola negli ultimi decenni, dal momento che la teoria si basa sull’idea di memoria come processo mnemotecnico inclusivo, per il quale il ricordo di un avvenimento storico particolarmente feroce può agire da elemento detonatore e attivare altre memorie relative a diversi eventi storici traumatici propri di altri contesti nazionali.

Nel caso spagnolo si tratterebbe di una specie di effetto farfalla iniziato con la memoria dell’Olocausto, che ha contribuito ad attivare un cambiamento profondo nell’ambito letterario nazionale, imponendo un atteggiamento culturale che dal 2000 coincide con la piena affermazione di un movimento sociale di politica della memoria, già parzialmente innescato negli anni ’90 da specifiche contingenze politiche e che culmina con l’approvazione della *Ley de recuperación de la memoria histórica* nel 2007.

Secondo Reyes Mate, il modo in cui è stata gestita la Transizione “ha dado lugar a una pluralidad cacofónica de memorias” (Mate, 2015: 31), caratterizzate da un’intenzione etica generale e inclusiva; una sorta di “deber de memoria” inteso come “gesto intelectual” (Mate, 2015: 34). In narrativa si parla al riguardo anche di “affiliative memory novel” (Faber, 2011: 103), descrivendo così i processi culturali *post-transitivi* che si sono attivati in Spagna tra le generazioni successive,

presumibilmente in seguito all'affermazione di questo dovere di memoria nei confronti di un passato ancora da elaborare (Lauge Hansen, 2015: 128).

Le riflessioni di cui sopra, oltre a condurci all'interno di un contesto sociale specifico, chiariscono alcune dinamiche culturali relative alla ricezione di Giorgio Bassani nella Penisola Iberica. Di fatto, la ricezione spagnola di Bassani, durante il segmento temporale che va dal 1963, anno della prima pubblicazione in castigliano del *Giardino dei Finzi-Contini*, al 2016, centenario della nascita dell'autore, subisce una lenta e chiara evoluzione; se tra gli anni Sessanta e Settanta l'opera dello scrittore italiano era stata frettolosamente accorpata all'interno di una generale corrente democratica (Pérez Minik, 1973) delle lettere italiane, già negli anni Ottanta le implicazioni ideologiche della sua proposta narrativa iniziano a suscitare un interesse più specifico, fino a quando, agli inizi del nuovo secolo, la ricezione critica di Bassani sembra inserirsi nel solco di una più generale letteratura della memoria. Basti osservare l'evoluzione di alcuni dei principali saggi e articoli dedicati al ferrarese in quest'ultima fase, che mostrano una chiara oscillazione ermeneutica: così, titoli quali "El fermento de la memoria" (Diez, 2003) o "La memoria superviviente" (Padilla, 2003) lasciano spazio a enunciati successivi come "Giorgio Bassani y la memoria histórica" (Herrera, 2016) o "Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea" (Torán, 2016), mettendo in evidenza un'evoluzione semantica graduale in funzione di una prospettiva transculturale che pare trasformare la proposta artistica bassaniana in paradigma interpretativo della memoria storica. Così, il posizionamento etico di Bassani nei confronti della Storia nazionale acquista valore esemplare all'interno dell'intellettualità spagnola, proprio in un momento di recuperata sensibilità verso un passato recente non ancora completamente affrontato.

Il critico José María Herrera sottolinea, a questo proposito, l'integrità culturale e morale del ferrarese, impegnato a "impedir el olvido" (Herrera, 2016: 24) durante un'epoca contaminata dalla sindrome di Vichy (Herrera, 2016: 22). Herrera difende il progetto letterario e stilistico di Bassani, parlando dell'efficacia di una narrazione capace di riabilitare una dimensione storica

precisa, scuotendo la coscienza collettiva di una società sprofondata nel sonno della ragione. Il risultato, di nuovo secondo Herrera, è la creazione di un'opera monumentale, ovvero “uno de los testimonios más delicados que ha dado la literatura sobre la hipocresía, la bajeza moral, la banalidad y el fingimento” (Herrera, 2016: 128). Il critico spagnolo poi si spinge oltre, giudicando il ciclo narrativo di Ferrara come un esempio di “memoria viva” (Herrera, 2016: 128). Ancora Joaquín Torán, come Herrera, scrive che l'opera bassaniana è una presa di posizione nei confronti dello scorrere del tempo, fino a dichiarare che il ciclo ferrarese è un “aralde de memoria” in grado di riscattare una “generación entera de víctimas” (Torán, 2016). Quanto argomentato finora dalla critica spagnola, non sembra distare troppo dalla volontà di Bassani quando dichiara, ad un certo punto, che “In questo libro c'è il mio messaggio all'Europa, il senso profondo del mio impegno morale e civile” (Bassani, 1984).

Nel corso delle nostre riflessioni abbiamo visto come l'apertura della Spagna verso il *transculturalismo*, inteso come modello ermeneutico operativo, induce alla ricerca di nuove prospettive analitiche con cui tradurre e interpretare una realtà sempre più complessa. Rifacendosi alla letteratura, Claudia Jünke propone le nozioni di *pluralización y universalización* della memoria, proprie della dimensione testuale. Considerando, infatti, la letteratura un mezzo di espressione della *memoria (trans)culturale*, introduce, sebbene indirettamente, una categorizzazione critica pertinente alla funzione Bassani in Spagna. In particolar modo ci riferiamo al concetto di *universalización* (Jünke, 2015: 156), con cui si esprime la metaforizzazione di certe figure della memoria (*iconos*) (Jünke, 2015: 156-7), che perdendo la loro carica semantica locale acquistano valore universale. Spingendoci oltre nell'interpretazione, nel caso di Bassani in Spagna potremmo affidare una funzione di *icono* a Micòl Finzi-Contini. A questo proposito, Enric Juliana nel 2009 scrive un articolo intitolato “¿España e Israel: Dónde está Micòl?” (Juliana, 2009), servendosi del personaggio letterario di Bassani come simbolo, o metafora, per esprimere il tiepido sentimento di colpa degli spagnoli verso la questione ebraica, dovuto a una carenza di sensibilizzazione collettiva verso l'argomento, soprattutto se

confrontata con altri paesi europei. Micòl diventerebbe in questo senso una di “estas imágenes o narraciones que pueden integrarse o resignificarse en diferentes contextos culturales, sociales y políticos” (Jünke, 2015: 156), tant’è che Juliana scrive:

La società spagnola, a differenza di quanto accade in altri paesi europei, non ha mai provato un senso di colpa per l’Olocausto. Non si è mai domandata dove sia finita Micòl. Non si è mai domandata perché non c’è più nessuno nel giardino dei Finzi-Contini (Juliana, 2009)⁹.

Le brevi riflessioni proposte nel corso dell’analisi, ci inducono a considerare la ricezione di Bassani in Spagna una dinamica culturale dagli ampi contorni e sfumature, che merita senz’altro ulteriori e approfondite indagini critico-filologiche. Il presente studio intende offrire una concisa proposta di analisi tematica strutturata sul concetto di *memoria transculturale*, insistendo sul fatto che “le culture di oggi [...] non sono entità omogenee e chiaramente definite, bensì fenomeni ibridi e differenziati tra loro in cui si mescolano e si intrecciano elementi provenienti da diversi contesti culturali.” (Jünke, 2015: 154).

Lo studio presentato non esaurisce tuttavia le implicazioni poetico-ideologiche dell’opera di Giorgio Bassani in Spagna, la cui complessità interessa molteplici aspetti di diversa natura che meritano senza dubbio attente ricerche. Il *Romanzo di Ferrara* continua ad essere oggetto di progetti e proposte editoriali interessanti, dovute in parte alle celebrazioni del centenario della nascita dell’autore, e in parte al fatto di rappresentare, come scrive Antonio Colinas, “no solo una de las obras claves de la novelística italiana de este siglo, sino también de la literatura europea” (Colinas, 2004).

⁹ Juliana osserva il tiepido sentimento di empatia degli spagnoli verso la tragedia ebraica, riconducibile presumibilmente ad antecedenti storico-politici. All’epoca delle leggi razziali, infatti, pochi ebrei vivevano in Spagna, a causa della loro espulsione dal territorio nel XVI secolo, in seguito al decreto dei Re Cattolici del 31 marzo 1492. Tale circostanza, insieme a ragioni di politica interna del franchismo, ha evitato alla Spagna l’esperienza diretta delle deportazioni, producendo allo stesso tempo una scarsa sensibilizzazione sociale verso il tema in questione (cfr. Danielle Rozenberg, 2010).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ajello, N. (1988). Intervista a Bassani. “Un giorno sì e uno no gioco a tennis”. *Millelibri, Il piacere di leggere*, 5, 64-72.
- Assmann, A. (2002). *Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino.
- Bassani, G. (1984). L’Europa della cultura e della ragione. *Voce Repubblicana*. In Macke C. W. (2006). L’Addizione Verde: civiltà e barbarie viste dal Delta del Po. In A. Dolfi e G. Venturi (a cura di), *Ritorno al “Giardino”. Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze-26 marzo 2003* (pp. 245-252). Roma: Bulzoni Editore.
- Bassani, G. (1980). Le leggi razziali. In R. Cotroneo (a cura di), *Opere* (p. 1438). Milano: Mondadori.
- Colinas, A. (2004). Prólogo. In G. Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini* (pp. 9-17). Barcellona: Espasa Calpe.
- Diez, L. M. (18 dicembre 2003). El fermento de la memoria. *El País*.
- Romero López, D. (a cura di). (2006). *Naciones literarias*. Barcellona: Anthropos Editorial.
- Espinosa Maestre, F. (2013). Crímenes que no prescriben. España (1936-1953). In R. Escudero Alday (a cura di), *Desapariciones forzadas, represión política y crímenes del franquismo*. Madrid: Trotta.
- Faber, S. (2011). La literatura como acto afiliativo. In M. d. P. Álvarez Blanco e T. Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos* (pp. 101-110). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Focardi, F. (2013). *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe nella Seconda Guerra Mondiale*. Roma-Bari: Laterza.
- Gracia, J. (2001). *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcellona: Edhasa.
- Herrera, J. M. (2016). Giorgio Bassani y la memoria histórica. *Cuadernos hispanoamericanos*, 791, 120-129.
- Ille, P. (1995). La cultura posfranquista, 1975-1990: la discontinuidad dentro de la continuidad. In J. B. Monleón (a cura di), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990* (pp. 21-39). Madrid: Akal Ediciones.

- Jünke, C. (2015). ¿Hacia una memoria transcultural? Reflexión acerca de la narrativa memorialista española actual. In J. C. Cruz Suárez, H. Lauge Hansen e A. Sánchez Cuervo (a cura di), *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia* (pp. 151-166). Berna: Peter Lang.
- Juliana, E. (9 gennaio 2009). España e Israel: ¿Dónde está Micol? *La Vanguardia*.
- Lauge Hansen, H. (2015). Formas globales e historias locales. Influencias transnacionales en la narrativa actual sobre la guerra civil. In J. C. Cruz Suárez, H. Lauge Hansen e A. Sánchez Cuervo (a cura di), *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia* (pp. 123-150). Berna: Peter Lang.
- Levy, D. e Sznajder, N. (2006). *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mate, R. (2015). Memoria y construcción política. In J. C. Cruz Suárez, H. Lauge Hansen e A. Sánchez Cuervo (a cura di), *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelo de justicia* (pp. 25-38). Berna: Peter Lang.
- Padilla, A. (2003). La memoria superviviente. *El País*.
- Pérez Minik, D. (1973). Un circuito democrático: de Elio Vittorini a Giovanni Arpino. In A. Padilla, *La novela extranjera en España* (pp. 229-237). Madrid: Talleres de Edición Josefina Betancor.
- Pieri, P. (2008). *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. Pisa: Edizioni ETS.
- Reading, A. (2016). *Gender and Memory in the Global Age*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP.
- Rozenberg, D. (2010). *La España contemporánea y la cuestión judía*. Madrid: Marcial Pons.
- Torán, J. (10 ottobre 2016). Giorgio Bassani o el compromiso con la memoria europea. *Ahora*.
- Vázquez Montalbán, M. (2015). La promoción de los niños de la guerra. In J. Parra Ramos (a cura di), *Narrativa española (1950-1975): del realismo a la renovación*. Acti del convegnio di Jerez de la Frontera (2000), Fundación Caballero Bonald. Alicante: Biblioteca Virtual Mi

NEL CANONE DI DUE INGEGNERI.
LA GESTUALITÀ E LA PAROLA
INTO THE RULE OF TWO ENGINEERS.
THE GESTURE AND THE WORD

Giulio DE JORIO FRISARI

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

Riassunto

In Gadda il concetto di deformazione deriva dai principi della dinamica dei sistemi come in Alberti i temi nei *Libri della Famiglia* provengono anche dai principi geometrici del *De Pictura*, dove i punti critici sono argomenti per le regole del comportamento. Per indicare come si instaura il rapporto tra letteratura e architettura funzionale al comportamento umano qui si offre un anticipo del volume in uscita, presentato da Giovanna Scianatico durante il Convegno, dove si individua un aspetto di un percorso che evidenzia il genere di relazione che può legare i due ingegneri e che riluce in Carlo Levi: in *Cristo si è fermato a Eboli*, dove il degrado architettonico è emblema di un degrado sociale, e vige il paradigma logico della dualità, di origine vichiana.

Parole chiave: dualità, antropologia, architettura, degrado.

Abstract

In Gadda the concept of deformation comes from scientific paradigms like the arguments of Alberti's opera developed from the geometric law. The critical points in the essay *De Pictura* are the dynamic principles of the system for behaviour such as in the themes *Libri della famiglia*. It's a question of relation between architecture and literature, for example here it is an abstract from my research, that Giovanna Scianatico presented during the meeting. Here is the question of architectural decline as a symbol of a social crisis. Here is the paradigm of Vico's duality in C. Levi's *Cristo si è fermato a Eboli*.

Keywords: duality, anthropology, architecture, decline/crisis.

1. CARLO LEVI E LA DUALITÀ COME PARADIGMA VICHIANO

La metafora della metamorfosi venata dal demoniaco nella figura del capraio zoppo descritta da Levi (1969: 41) corrisponde ad un tropo ben noto che dalle radici mitologiche dionisiache¹, rimbalza nell'iconografia medievale pervenendo al *Faust*, ritorna nella complessa anatomia presente nel mito trasgressivo di Byron, perviene all'incubo della *Bovary*²: nell'opera si prospetta nella sua ambiguità d'origine, ovvero nella potenza suggestiva riposta nel fatto narratologico, nel mito rielaborato in indeterminata autobiografia, un fatto in cui viene contemplata – nel criterio di una deformazione lì dominante – l'importanza del dono; da parte di Carlo Levi era l'intenzione di donare il testo: come *dono* ovvero *sostituzione* e *riparazione* rispetto alla promessa di tornare, una promessa di cui danno conto le pagine finali, che sono in speculum con il dono del *cane Barone*, a Grassano³, figura *araldica* che porta in scena il rapporto tra conoscenza, immagine e scrittura in termini vichiani perché affonda in un orizzonte oscuro che genera *la lingua poetica* e che, a guardarlo *dal punto di vista liberale e "progressista"* è un mondo che presenta una ferocia occulta per cui *non solo non si può giustificarlo, ma non si riesce nemmeno ad intenderlo*: il dono dunque è un fatto antropologico ed è una sfida riferita a quello che per un borghese europeo figlio della raffinata cultura Belle époque è una alterità persa nell'indicibile,

¹ B. Snell (1969), K. Kerényi (1979), F. Jesi (2001, 2002); Ovviamente il *doppio* è contrapposto alla dualità dialettica, cfr. Levi (1969: 102) e cfr. infra.

² È il ben noto il difetto anatomico di Byron, affetto da una deformazione al piede, dunque *caprino*, cfr. Byron (1989), nella curatela di M. d'Amico, p. 13, si leggano in tale prospettiva pp. 9-10. L'ossessione della *Bovary* è riferita allo zoppicare del povero stalliere Hyppolite che aveva subito amputazione dell'arto per la criminale cialtroneria di Carl: contribuisce al rifiuto della vita matrimoniale in Emma (Flaubert, 2001: 194 ss). La metafora nel *Faust* è ricorrente e si contrappone alla purezza di Margherita (Goethe, 1997: 212-213), va letta nella sua matrice biblica (Goethe, 1997: 58-59), cfr. di chi scrive la voce *Piede/scarpa*, *Dizionario tematico universale*, Torino, Utet., 2001.

³ Il dono rientra nella dimensione animistica con la figura del *cane Barone animale araldico* (Levi, 1969: 123-125). Sul valore del dono in senso etologico, cfr. E. Lecaldano (2013), F. Remotti (1993), F. De Waal e L. Montixi Comoglio (2001), S. Pollo (2016).

è una discesa orfica nei meandri delle origini possibili della lingua poetica, che si scopre essere in un orrido, operazione a cui inerisce l'*ekfrasis*, nel concetto precipuo definito dal classico di Giorgio Patrizi, *Narrare l'immagine*, una commistione irrisolvibile che fa tracimare la scrittura nella pittura e viceversa (Levi, 1969: 102)⁴. In una lettura della storia culturale d'Italia focalizzato sul poema virgiliano e sulla figura di Dante⁵, che sembra mutuata dallo *Studio sulla poesia popolare* di Ippolito Nievo, la potenza delle immagini e del silenzio dei popoli del Sud si erge sopra un orizzonte ignoto a testimoniare una sapienza corrispondente al messaggio del *Quelet*,

oscuri, chiusi, solitari [...] il loro cuore è mite, e l'animo è paziente [...] secoli di rassegnazione pesano sulle loro schiene, e il senso della vanità delle cose, e della potenza del destino (Levi, 1969: 122).

La loro presenza si tramuta in imago, *in questi paesi i nomi significano qualcosa: c'è in loro un potere magico*, universo vichiano della *lingua poetica* a cui corrisponde l'idea prospettata da Levi nelle pagine sulle *due Italie*, dantescamente, universo

⁴ Cfr.: “*in questi paesi i nomi significano qualcosa: c'è in loro un potere magico*” (Levi, 1969: 101), “universo vichiano della *lingua poetica* a cui corrisponde l'idea prospettata nelle pagine sulle *due Italie*, dantescamente, per cui il brigantaggio dei contadini è un altro da quello da un punto di vista liberale e «progressista», infatti è in una contrapposizione che può arrivare a rivelarsi senza limiti, una rivolta disumana che parte dalla morte e non conosce che la morte, dove la ferocia nasce dalla disperazione, perché il brigantaggio sta ad essi nel cuore; fa parte della loro vita, è il fondo poetico della loro fantasia, è la loro cupa, disperata, nera epopea” (Levi, 1969: 122).

⁵ “Sulle *due Italie*, quella dei gentili, ovvero poi dei borghesi, quella degli umili” (Levi, 1969: 123-125), interpretazione che riporta il problema presente in Nievo relativo alla comprensione del *popolo che voce non ha*, ovvero della funzione che hanno la religione ed i curati di campagna. In questo ambito il ruolo della religione e delle immagini impongono di ricordare come la figura di san Pietro Celestino, nella matrice del *De Civitate Dei*, risponde all'Italia degli umili, lungo il grande tracciato segnato da san Francesco e su cui si colloca il fenomeno dell'Osservanza, con i fraticelli ed i celestini, orizzonte dove la sofferenza però si sublima in amore inconciliabile con la violenza: qui si colloca l'opera delle Missioni del padre Pavone e quella di sant'Alfonso Maria de' Liguori.

destinato ai *quadri dal confino*, che rivela una prospettiva da *Nuova scienza* anche nelle dinamiche oscure per cui *il brigantaggio dei contadini è un altro* da quello osservato *da un punto di vista liberale e "progressista"*, infatti è in una contrapposizione che può arrivare a rivelarsi

senza limiti, una rivolta disumana che parte dalla morte e non conosce che la morte, dove la ferocia nasce dalla disperazione, [perché il brigantaggio] sta ad essi nel cuore; fa parte della loro vita, è il fondo poetico della loro fantasia, è la loro cupa, disperata, nera epopea (Levi, 1969: 122-125; 101-102).

Il dono ovvero il romanzo è dunque un atto che affonda a sua volta nella ritualità, di valore antropologico, supera il suo aspetto di immagine, irretisce in circolo il testo, avvinto dal tempo ciclico del mito, in un atto di testimonianza, omaggio in forma di denuncia, partecipata e correttamente posta in antitesi, in una dualità: borghesia intellettuale del nord e plebe rurale del sud. La dualità come forma paradigmatica: "la doppia natura è talvolta spaventosa e orrenda" (Levi, 1969: 99)⁶, l'indole umana con quella animale si offrono come chiave di lettura storiografica, nel *cotesto*, ma nell'ambito di un tessuto narrativo che, per la potenza delle suggestioni tali da far coinvolgere il narratore nei miti dei suoi interlocutori, sconvolge l'ordine lineare – quello della storia ufficiale – per farlo annullare ed anche implodere nella fascinazione che l'autore subisce, immerso in un immaginario rurale a lui, invece, contrapposto storicamente. Dunque l'opera incrocia la necrofilia dello zoppo che tra i frantumi di un *kolossòs* – la vecchia chiesa distrutta – sembra uno sciamano che osserva e

⁶ Cfr. nel complesso (Levi, 1969: 96-105). [Il becchino zoppo] *non ho mai capito se egli veramente mi ascoltasse, o se seguisse soltanto il misterioso gomito dei suoi pensieri, che parevano uscire dalla indeterminata antichità di un mondo animalesco* (60). Per la categoria del doppio: *tutto, per i contadini, ha un doppio senso. La donna – vacca, l'uomo – lupo, il Barone – leone* (102), per cui emerge la dimensione mitologica dell'araldica (102), il che esplicita un senso vichiano per cui, *in questi paesi i nomi significano [...] c'è in loro un potere magico* (101). Sulla funzione di sostituzione che il doppio può svolgere cfr. il doppio nel mito, J. P. Vernant (1984: 344-345), *Il kolossòs non è un'immagine: è un doppio, come il morto stesso è un doppio del vivo* (Vernant, 1984: 345).

tiene a bada *monacicchi*, anime erranti; il doppio, la *psyché* rispetto al corpo disperso, *resta ad errare senza fine tra il mondo dei vivi e quello dei morti*, e sia la memoria, il testo su Aliano, che le immagini, i ritratti, in definitiva rispondono, nel loro espressionismo, al principio indicato da Vernant, ponendosi come riscatto dell'oltraggio inferto dalla storia alle forze ctonie delle origini, nel mito virgiliano ripreso da Levi,

sostituito al cadavere [...] il *kolossòs* non mira a riprodurre i lineamenti del defunto, a dare l'illusione della sua apparenza fisica. Ciò che esso incarna e fissa nella pietra, non è l'immagine del morto, ma la sua vita nell'al di là [...] che si oppone a quella dei vivi [in quanto] la pietra nuda può anche rizzarsi alla luce, al di sopra della tomba vuota, in un luogo appartato e deserto, che la sua selvatichezza vota alle potenze infernali (Vernant, 1984: 345)⁷.

Il testo dunque sembra rispondere al principio del *kolossòs* volto a riscattare dall'oltraggio, a stabilire il contatto con un mondo perso nelle latebre delle origini, disperso dalla violenza del potere e del dogmatismo razionalista, latebre che stanno alla grande storia come la morte alla vita, ordinariamente. In modo sbizzato il testo assume la funzione del *kolossòs*.

È un immaginario inquietante che diviene campo di empatia per elementi promananti dall'universo metaforico e leggendario che si presenta nei connotati vichiani: le immagini di Gagliano rispondono ad un'idea di *limen*, nella dualità irriducibile, posta tra la razionalità borghese della Torino di Gobetti e le *antichità loro proprie* di Aliano *che sono le dense tenebre le quali la dipintura spiega nel fondo* (Vico, 1982: 8), come per *i primi uomini del gentilesimo, semplici e rozzi, per forte inganno di robustissime fantasie, tutte ingombre da spaventose superstizioni* (Vico, 1982: 5), in cui si rivela l'essenza più grave: *quanto l'umanità delle*

⁷ “attraverso il kolossòs, il morto risale alla luce del giorno e manifesta agli occhi dei vivi la sua presenza. Insolita ed ambigua presenza che è anche il segno d'un'assenza: dandosi a vedere sulla pietra, il morto si rivela nello stesso tempo come non appartenente a questo mondo” (Vernant, 1984: 346). In Levi la tesi su Virgilio e Dante è alle pp. 124-125 da cfr. con pp. 220-223; per i *monacicchi* pp. 128-134.

nazioni abbia incerti e sconci e difettosi o vani principi (Vico, 1982: 33). Infatti persa la lingua adamitica *le razze* di Cam e Giafet *dovettero produrre i figliuoli, con una ferina educazione*, il che rappresenta nel filosofo una *degnità* liminare nello stato umano per cui al di sotto è l'ignoto, di fronte al quale:

gli uomini le cose [...] oscure, che loro appartengono, naturalmente interpretano secondo le loro nature e quindi uscite passioni e costumi.[...] le favole, trovate da' primi selvaggi e crudi tutte severe, convenevolmente alla fondazione delle nazioni che venivano dalla feroce libertà bestiale, poi, col lungo volger degli anni [...] furon [...] alterate, fase in cui i mutoli si spiegano per atti o corpi ch'hanno naturali rapporti all'idee ch'essi vogliono significare (Vico, 1982: 50, 97-98)⁸,

il che intende proprio il possibile rapporto tra *esperienza, pittura, poesia* ovvero quel nesso espressionista che prende corpo nel fatto del romanzo di Levi e che si confronta proprio con una sorta di regressione storiografica nella quale “le madri come bestie, dovettero lattare solamente i bambini e lasciargli nudi rotolar dentro le fecce loro proprie” (Vico, 1982: 140). È in questi termini che l'attributo *animalità* va letto nelle pagine leviane, ridondante, e riferibile, ad esempio, alla relazione cromatica de *Il figlio della Parrocchola* con la natura morta ma anche a quella tra la dimensione narrativa e quella pittorica de *La strega e il figlio* per la Santarcangelese: al di sopra, stante la dualità mitologica ed anti-dialettica, si pongono la *boria dei dotti*, che prende figura di estremo grottesco nel dominio piccolo borghese, (si leggerà dei *luigini* come Magalone qui di seguito), e la *boria delle nazioni*, che prende corpo nel monumentale vespasiano, (si troverà infra), per il vichiano seguente elemento ovvero assioma: *L'uomo per l'indiffinita natura della mente umana, ove questa si rovesci*

⁸ Ivi rispettivamente pp. 50, 97 e 98, si noti come in Andrea de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, si verifichino gli sviluppi di questo ultimo passo in modo consentaneo anche al la devozione delle *Missioni* del padre Pavone e nel dettato di sant'Alfonso per la centralità degli umili come dimensione culturale, che ribalta la prospettiva dominante del potere: il gesto ed il colore contro l'astrazione cartesiana, ma rispetto all'ottica di Levi, nella fede nell'amore cristiano, antirivoluzionario perché ribalta i canoni umani.

nell'ignoranza, egli fa sé regola dell'universo, assioma di cui la dimostrazione è nel testo dedicato ad Aliano per quanto concerne i modi del potere (Vico, 1982: 77).

Nel libro prende vita, dall'entroterra di Eboli, un universo che affonda nelle nebbie rifiutate da Marx, le nebbie di un popolo rurale incomprensibile ad un borghese europeo, come erano incomprensibili i pescatori di Aci Trezza, in *Fantasia* di Verga, alla ballerina, personaggio che – indicando un dato significativo per delimitare un periodo storico in cui la borghesia mitteleuropea ha fissato canoni che qui sono in argomento – prelude alla Belle époque ed al decadentismo dannunziano, nella *Milano 1881*⁹. Un universo, quello delle plebi meridionali, incomprensibile ad una borghesia italiana che allora era *europea*: ovvero parte di un fenomeno del capitalismo precipuo, affascinante nell'euforia petrolifera, che attraversava le città, da Napoli a Milano, da Parigi a Londra, in interferenza con lo sviluppo culturale newyorchese¹⁰.

Il romanzo di Carlo Levi getta luce sui connotati di una lacerazione tra classe intellettuale e popolazione, che ancora oggi non si consuma, rimanendo insoluta la distanza tra difformi ma stereotipe ideologie: una sclerotizzazione che ha assunto connotazioni da memoria genealogica riferibile ai paradigmi marxiani del *Diciotto brumaio*, una dimensione dogmatica che si è viepiù irrigidita per le dinamiche borghesi mediatriche autoreferenziali. Testimonianza di queste lacerazioni è lo sviluppo architettonico quantitativamente disorganico e decontestualizzato, l'incidenza notevole del degrado. Quei connotati precostituiti si individuano nella relazione tra *autore implicito* e *lettore implicito* del *Cristo si è fermato ad Eboli*, ovvero, *autore ideale*, estremo utopico generatosi nella mente creatrice, autore che è rivolto in definitiva *al se stesso*, nei modi di un *lettore ideale*: che è un intellettuale figlio dell'ambiente torinese del *Primo Dopoguerra*. Per una analisi della figura, del

⁹ Cfr. F. La Porta (2003), per il quadro sull'ambiente nella Milano di fine secolo, F. Pappacena (1998) y (2012: 216-231); A. Testa (1991); AA.VV (1991); AA.VV (1992). Cfr. infra nota 23.

¹⁰ *Dal Postimpressionismo all'Art Nouveau* (2008: 182-239), in particolare Il caso Tiffany, p. 230.

lettore ideale presente nei margini d'ombra nelle pagine leviane, all'occhio critico oggi appare utile l'importante documento di Anna Foa, *La famiglia F.*, ricostruzione storico genealogica e biografica, una sorta di definizione di *donna e uomo della sinistra progressista*, un tipo culturale concretatosi nelle vicende tra la Seconda rivoluzione industriale e la Caduta del muro¹¹.

Di fronte alla vitale, italiana, borghesia mitteleuropea ebraica viene posto lo scenario del microcosmo di *Aliano/Gagliano*: c'è la borghesia provinciale che si presenta irrigidita in una pirandelliana smorfia¹², c'è l'espressione di sopraffazione nella disinvoltura della famiglia baronale, ovvero affetta da nihilismo, c'è la scettica rancura nella figura dell'arciprete e nel tenente della milizia Decunto, ufficiale che si amalgama al paesaggio spettrale, una borghesia che si propone al lettore ferma in un feudalesimo rancido, segno del vacuo: nelle professioni, il medico, per *diritto ereditario*, in una contrapposizione irrisarcibile tra le classi¹³.

Anche la miseria, gaddianamente *zoccolante*, è irretita in uno stereotipo irrealista vittima di messaggi mistificatori che ne millantano benessere – un certo grado di benessere rurale d'altronde presente in alcuni catasti onciari settecenteschi – una miseria afflitta, in una *atmosfera numinosa* (Levi, 1969: 135)¹⁴ dove la dimensione archeologica e memoriale è avvilita in un

¹¹ A. Foa (2018), per le relazioni interpersonali (9), per gli aspetti genealogici (24), per la figura di Lidia Levi (54), per gli aspetti familiari (56-58), per i rapporti con Primo Levi (80-81); V. Napolillo (1998); inoltre per il milieu e il rapporto Levi Montalcini – Primo Levi, cfr. F. Contorbio y M. Piccian (2005); C. Levi (1933: 7); R. Levi Montalcini (1996: 11-12); C. Levi (2015: 71), (1964: 70 ss.); AA. VV. (2001: 30), si presti particolare attenzione ai dipinti del gennaio 1936. AA. VV., *Verso i Sud del mondo. C. L. a cento anni dalla nascita*, cit.; C. Levi (1960), (1969: 67-69). Le tematiche qui enunciate vanno lette nella prospettiva di G. Agamben (2018, 2017, 2009).

¹² Si legga l'accusa irredimibile (Levi, 1969: 222) che ricorda le pagine di Gramsci.

¹³ Levi (1969: 29-31) sull'ambiguità del barone; per il quadro dei borghesi *per diritto ereditario* (15-18), per la dimensione claustrofobica della borghesia (19-20), importante la dimensione della *rancura* gaddiana nella borghesia invischiata con la mafia (24-26).

¹⁴ Il panorama misero è determinato dalle azioni piccolo borghesi, per cui "quelle terre si sono andate progressivamente impoverendo" (Levi, 1969: 221).

trapassato remoto oramai insensato: tant'è che l'ufficiale addetto all'esazione delle imposte, cultore di musica, segnala la tradizione di Viggiano, a fronte dell'assenza di musica a *Aliano/Gagliano* (Levi, 1969: 32-33) ed il *narratore implicito* non rileva minimamente l'importante riferimento, celato nella piccola notazione: è un vago richiamo all'arpa di Viggiano, uno strumento protagonista – specie in virtù della storica famiglia Salvi, dinastia di musicisti di una delle più illustri realtà culturali europee –, nel Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli, scuola d'arpa caratterizzata da un metodo di assoluto rigore tecnico che si contrappone a quello romantico francese focalizzato sugli *abbellimenti*. La lacuna nel romanzo, relativa ad una realtà vicinissima al centro narratologico, è altresì relativa ad una tradizione etnografica ed artistica che avrebbe alterato il quadro omogeneo sulle plebi proposto nel testo: rivela un'ottica dove la contrapposizione tra progressismo intellettuale e popolo sottosviluppato deve emergere come incolmabile, tra due entità culturali che si affacciano al Secondo Dopoguerra¹⁵ e che sembrano irrigidite ormai in una polarità etologica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- (2001). *Dizionario tematico universale*. Torino: Utet.
 AA.VV. (1991). *Milano 1881*. Palermo: Sellerio.
 AA.VV. (1992). *Viva Milano! L'eredità di Carlo Cattaneo attraverso gli articoli de "Il Sole" 1865-1902*. Milano: Libri Scheiwiller.
 AA.VV. (2001). *C. L. e la Lucania, dipinti dal confino 1935-1936*. Matera: Opera Arte e Arti.

¹⁵ Sulla tradizione della Scuola Napoletana di Arpa, cfr. Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella, Fondo Caramiello, per una seppur sintetica, dovuta all'argomento inesplorato, indicazione si legga S. Simari (2015). La dimensione inesplorata si evidenzia per lacune nei lavori coordinati da M. Vita (2011, 1989). Una figura che rientra nella metafora della negazione e del nihilismo storiografico è il discendente Poerio (Levi, 1969: 17), richiamando come paradigma le riflessioni di Croce (2003) sul paese Longano nel Molise, ed in rapporto ovviamente con Croce (1998). Sul degrado della musica popolare e la sua sopravvivenza nella prossemica (Levi, 1969: 173-175).

- AA. VV. (1960). *Verso i Sud del mondo. C. L. a cento anni dalla nascita*, cit.; C. Levi, *Un volto che ci somiglia: ritratto dell'Italia*, Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (2009). *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2017). *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2018). *Homo sacer (1995- 2015)*. Roma: Quod Libet.
- Bianco, D., Mazzanti, A. e Mannini, L. (2005). Dal Postimpressionismo all'Art Nouveau. In *La Grande Storia dell'Arte*. Firenze: edizione per il Corriere della Sera; *Storia Universale dell'Arte*, Milano Rcs, 2008.
- Byron, G. G. (1989). *Vita attraverso le Lettere*. Torino: I Millenni Einaudi.
- Contorbio, F. e Piccian, M. (2005). *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol.64, la voce *Carlo Levi*.
- Croce, B. (1998). *Una famiglia di Patrioti, i Poerio*. Milano: Adelphi.
- Croce, B. (2003). *Il conte Cola di Monforte*. Università del Molise.
- Flaubert, G. (2001). *Madame Bovary*. Milano: Mondadori.
- Foa, A. (2018). *La famiglia F.* Bari- Roma: Gius. Laterza & Figli.
- Goethe, J. W. von (1997). *Faust*. Milano: Feltrinelli.
- Jesi, F. (2001). *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Torino: Einaudi.
- Jesi, F. (2002). *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi.
- Kerényi, K. (1979). *Miti e misteri*. Torino: Bollati Boringhieri.
- La Porta, F. (2003). L'urto di due diverse civiltà. In AA. VV., *Verso i Sud del mondo. C. L. a cento anni dalla nascita*. Roma: Donzelli.
- Lecaldano, E. (2013). *Simpatia*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Levi, C. (giugno 1933). Piero Gobetti e la "Rivoluzione Liberale". *Quaderni di Giustizia e Libertà*.
- Levi, C. (1964). *Paura della libertà*. Torino: Einaudi.
- Levi, C. (1969). *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.

- Levi, C. (2015). *L'orologio*. Torino: Einaudi.
- Levi Montalcini, R. (1996). Primo Levi mio cugino immaginario. *Archivio la Repubblica*, 11-12.
- Napolillo, V. (1998). *C. L. dall'antifascismo al mito contadino*. Napoli: Mediterranea.
- Pappacena, F. (1998). *Excelsior. Documenti e saggi. Documents and Essays/Coreographie*. Roma: Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, Di Giacomo.
- Pappacena, F. (2012). *Il linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*. Roma: Gremese.
- Pollo, S. (2016). *Umani e animali. Questioni di etica*. Roma: Carocci Editore.
- Remotti, F. (1993). *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Sìmari, S. (2015). *Prefazione a G. Caramiello, "Rimembranza di Napoli. Fantasia sopra motivi popolari Op. 6"*. Bologna: UtOrpheus.
- Snell, B. (1969). *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. Torino: Einaudi.
- Testa, A. (1991). *Grandi Balletti. Repertorio di quattro secoli del Teatro di Danza*. Roma: Gremese.
- Vernant, J. P. (1984). *Mito e pensiero presso i Greci*. Torino: Einaudi.
- Vico, G. (1982). *Principi di scienza nuova*. Milano: Mondadori.
- Vita, M. (1989). *La musica italiana per arpa*. Bologna: Edizioni Bongiovanni.
- Vita, M. (2011). *Musica d'arpa nelle Biblioteche dei Conservatori d'Italia*. Udine: Pizzicato edizioni musicali.
- Waal, F. de e Montixi Comoglio, L. (2001). *Naturalmente buoni. Il bene e il male nell'uomo e in altri animali*. Milano: Garzanti.

LE CONFESSIONI DI UN ITALIANO
DI IPPOLITO NIEVO
FRA EPOPEA STORICA E NEOUMANESIMO
LE CONFESSIONI DI UN ITALIANO
BY IPPOLITO NIEVO
BETWEEN HISTORICAL EPIC AND NEOHUMANISM
Angelo FÀVARO
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Riassunto

L'intervento intende soffermarsi su alcune peculiarità del romanzo, che configura all'interno di una vicenda storica contemporaneamente un epos tutto italiano e della quotidianità fra fine Settecento e Ottocento, e nondimeno si volge ad un neoumanesimo, capace di superare sia le istanze culturali illuministe sia quelle romantiche, volgendosi ad una vera e piena modernità in grazia d'una poesia, pervasiva nell'esistenza dei personaggi. Già nel 1958, Italo Calvino scriveva: "Non dimentichiamoci che lo slancio del Risorgimento italiano ha avuto in letteratura una sola eco veramente poetica: e sono le giornate avventurose del Carlino di Nievo". E possiamo riconoscere nel romanzo di Nievo un vero punto di approdo delle antitesi e delle contraddizioni, difficilmente componibili, dell'Ottocento, la più completa istanza neoumanistica della poetica di un romanziere, che agisce come uno sceneggiatore e mette in opera il romanzo come un regista.

Parole chiave: Ippolito Nievo, *Confessioni di un Italiano*, poesia, romanzo, Risorgimento

Abstract

The article talks about the novel, which configures an Italian epos and everyday life at the same time as a historical event. In 1958, Italo Calvino wrote: "Let's not forget that the momentum of the Italian Risorgimento has had in literature only one truly

poetic echo: and it is the adventure days of the Carlino of Nievo”. We can recognize in Nievo’s novel a point of arrival of the contradictions of the nineteenth century and in this the most complete neo-humanistic instance of the poetry of a novelist, who acts as a screenwriter and puts the novel into action as a director.

Keywords: Ippolito Nievo, *Confessioni di un italiano*, poetry, novel, Risorgimento

Il romanzo di Ippolito Nievo *Le confessioni di un italiano* pone i lettori contemporanei – non meno di coloro che lo lessero dal 1867 nelle edizioni Le Monnier, valide fino almeno agli anni Trenta¹ con il titolo meno scandaloso di *Confessioni di un ottuagenario*, o che ne vennero a conoscenza nei due tomi delle successive edizioni Salani o Bietti – di fronte ad un dilemma e ad una non esigua quantità di problemi. Necessario concentrarsi su due aspetti soltanto del romanzo: in primo luogo sull’elemento storico, trattato da Nievo con l’enfasi di un *epos* del quotidiano; in secondo luogo sul concetto di neoumanesimo che scandisce, pagina dopo pagina, la narrazione.

Una premessa dilemmatica riguarda la forma romanzo assunta dalle *Confessioni*, che fin nel titolo evoca e rievoca agostiniane ascendenze non meno significative o pregnanti rispetto a quelle roussoniane, o alle peripezie narrate in vite e memorie di uomini avventurosi, si pensi ad Alfieri e a Canova. Il preciso intento distanziante, o antitetico, rispetto all’operazione manzoniana, attraverso la quale il romanziere lombardo aveva evirato l’io autoriale in una sequenza di depistamenti, fra graffiati e dilavati manoscritti e trascrizioni di trascrizioni, è palese, se non addirittura in aperta polemica con *I promessi sposi*. Le *Confessioni*, infatti, appaiono originale creazione, sia rispetto ai temi, sia per quanto attiene ai

¹ Si sono consultate, per il presente lavoro, numerose edizioni del romanzo, di tre si dà precisa indicazione: I. Nievo (1964), *Le confessioni di un italiano*, Torino: Einaudi; I. Nievo (1999), *Le confessioni di un italiano*, a cura di Simone Casini, Parma: Guanda; I. Nievo (2017), *Le confessioni di un italiano*, a cura di Ugo M. Olivieri, Milano: Feltrinelli. Si cita dall’edizione Einaudi, quando da altra edizione si segnalerà.

personaggi, si pensi ad uno per tutti: la figura femminile di Pisana. Al contempo, tuttavia, attraverso la narrazione in prima persona, da parte dell'autore fittizio, Carlo Altoviti, si induce il lettore ad un rapporto che trapassa dall'empatia al modello irraggiungibile di una nuova tipologia di eroe, non percepito come inarrivabile per le *res gestae* compiute, o anche soltanto immaginate e progettate, ma nella narrazione delle vicende storiche, alle quali si intrecciano quelle quotidiane, fra picaresco e umoristico, preannunciando, inoltre, la stagione della novellistica campagnola e quasi predisponendo gli stilemi del Verismo. Sono la sensibilità e la perizia letteraria nella edificazione romanzesca dell'autore a offrire continuamente l'opportunità di partecipare del mondo dell'emotività, dei desideri e degli amori, delle azioni e delle scoperte, delle sconfitte di Carlo e insieme a segnare la differenza fra la vita del personaggio e la variabile condizione del lettore. Non è inutile ricordare che l'edizione Sonzogno del 1925, aveva intitolato il romanzo *Memorie di un ottuagenario*, seminando due ineludibili indizi di lettura. *In primis*, si voleva rimarcare l'aspetto memoriale dell'opera, la valenza ricostruttiva di ascendenza settecentesca, *in secundis* si lasciava l'elemento biografico dell'epoca della voce narrante. Filologicamente si è optato più confacentemente per il genere della confessione, e al posto dell'ottantenne si è ripristinato l'aggettivo *italiano*. Che siano confessioni o memorie, quel che colgono con luminosa evidenza tanto il lettore quanto lo studioso, è effettivamente l'intrecciarsi di una privata narrazione biografica con gli eventi storici della penisola nel lasso di tempo compreso fra il 1755 e il 1858. Non essendo completamente un memoriale e non divenendo totalmente e compiutamente un romanzo storico, ci si trova in un dilemmatico luogo della sospensione in cui non è concesso sostare a lungo. Occorre quindi risolversi alla finzione letteraria, sostenuta dalla fantasia o dall'immaginazione creatrice. Al contrario, appare invece necessario fissare alcune distinzioni che conducano ad un sempre più consapevole esercizio di lettura del testo e al contempo ne lascino cogliere la piena originalità. Ippolito Nievo inserisce molto di sé e della propria esperienza nella scrittura di questa straordinaria macchina narrativa, narra quel che conosce e ha sperimentato, quel che a lui è stato narrato

e raccoglie una documentazione privata, che si rigenera nelle pagine del romanzo, senza tuttavia cedere mai alla tentazione dell'autobiografia. Ha piena coscienza della funzione del letterato e dell'intellettuale risorgimentale, ma anche della letteratura come professione.

In primo luogo, pertanto, nonostante siano moderatamente presenti le istanze illuministe e tardo illuministe, i modelli di una scrittura romanzesca settecentesca francese o inglese², o del genere picaresco spagnolo, ben noti al nostro Nievo, non sembrano potersi rilevare come fondamento delle *Confessioni*. Nonostante, inoltre, la lezione di una composizione razionalmente condotta, e non senza ironia o avventurosi risvolti, sia stata ben appresa e nondimeno applicata nel romanzo nieviano così come le istanze della ricca stagione romanzesca romantica ottocentesca³ che pure influiscono e non superficialmente sulla composizione delle *Confessioni*, queste, ancora una volta, non costituiscono, tuttavia, il centro o il cardine della costruzione narrativa o della prosa di Nievo. Certo è che l'universalismo illuminista, il ricorso alla ragione, una certa politezza e concretezza nella descrizione delle relazioni umane, anche quella consapevolezza sensista e scienziata, che aveva nutrito tanta narrativa, unite alla spregiudicatezza e alla libertà capaci di trascorrere nel libertinismo, così come una piena cognizione della autonomia e della concreta affermazione (nei diritti e nei doveri) dei personaggi femminili, tanto modernamente cesellati, insieme al forte sentire di una lunga esperienza romantica italiana e tedesca, in modo precisamente calibrato, traspaiono nelle *Confessioni*. Nella medesima misura e con la medesima intelligenza, il romanzo si avvale, senza esuberanti né soltanto convenzionali modellizzazioni, delle esperienze esistenziali del narratore, e *contiene* un mondo in trasformazione, con i suoi sviluppi storici e sociali. La dialettica fra ispezione illuministica e ricerca nel tempo/del

² Si consulti il pregevole volume di atti: AA. VV. (2015). *I due secoli di Nievo. Ascendenze e reminiscenze sette-ottocentesche*. A cura di M. Santiloni. Firenze: Franco Cesati Editore.

³ Cfr. A.A. VV. (2000). *Riflessi europei sull'Italia romantica*, 2 voll. A cura di A. Poli e E. Kanceff. Moncalieri: CIRVI.

tempo della vita, fra sentimento e eroismo, costituisce l'esito fusionale di una scrittura nuova e inattesa in tutto il panorama europeo del secondo Ottocento. Se indubbiamente la Storia (quella con la S maiuscola) non si può escludere dalla narrazione, e al contrario ne è ragione intrinseca, moto primo e conseguenza ultima, tuttavia si errerebbe nel definire il romanzo come essenzialmente o esplicitamente storico. Il suo colore sfuma nella Storia, ma il genere del romanzo storico di ascendenza romantica non si concilia completamente con la varietà e la vastità di piani, di generi, di interessi del romanzo nieviano, che assume, invece, le sembianze di un'opera straordinariamente plastica e capace di ricorrere al genere storico non meno di quanto non ricorra all'idillio e alle forme romanzesche d'avventura. Un acuto lettore delle *Confessioni* così le presenta:

Il Nievo immagina che Carlo Altoviti, un ottuagenario, narri nel 1858 tutta la sua vita: dalla fanciullezza trascorsa nel castello di Fratta, alla vecchiaia che seppe le epiche lotte dei veneziani per la libertà. Nel romanzo sono esposti tutti gli avvenimenti dallo scorcio del '700 agli albori della nostra redenzione e alla sua prima e breve pagina di storia che si chiude con la giornata di Novara. Dentro questo grandioso quadro di vita nazionale si agitano mille diverse figure rappresentate con verità e con profonda efficacia, sì che le *Confessioni* sono senza dubbio uno dei migliori romanzi che siano stati scritti in Italia durante questo periodo (Gigli, 1914: 21).

E chiarisce, aggiungendo ulteriormente e in modo del tutto condivisibile, che nel romanzo gli elementi autobiografici ed esistenziali sono numerosi, ma è necessario reperire la peculiarità delle *Confessioni* “nella qualità d'osservatore profondo e analitico che il Nievo dimostra” (Gigli, 1914: 23). Gigli nota dunque un'essenziale differenza fra il romanzo storico genericamente inteso e questo nuova forma di romanzo:

Nei precedenti romanzi storici, se ne eccettuiamo in parte il Guerrazzi, l'autore non approfondiva mai l'esame dell'anima e dei sentimenti dei suoi personaggi ed anche l'unica passione che doveva dare movimento e vita al romanzo, l'amore, era osservata nella sua apparente semplicità, senza che lo scrittore si

sforzasse mai di scomporla e di analizzarla. Gli innamorati del romanzo storico sono sempre ad un modo: o furiosi o languidi; fuori di qui non c'è via di scampo! Il Nievo arriva invece a disegnare nelle sue creature delle persone completamente moderne; le loro anime sono vaste e complesse, e l'autore, indulgiandosi nell'esame, dà ad ognuna i caratteri e i sentimenti suoi propri [...]. Gli innamorati del romanzo del Nievo [...] sono ben lungi dall'essere foggiate secondo l'esempio di quelli dei precedenti romanzi storici: la loro vita si svolge con tutti i caratteri della verità rappresentata da un grande artista, le loro anime sono complesse, mutevoli, incoerenti [...], come è complessa, mutevole, incoerente l'anima umana (Gigli, 1914: 23).

Il romanzo del Nievo riesce, a differenza di tutto quanto scritto precedentemente, a penetrare “nella vita interiore e privata della società di cui narra gli eventi”, al contrario del genere del romanzo storico, che era riuscito a ritrarre soltanto “i caratteri esteriori di un'epoca, senza penetrarne lo spirito”. Nella retorica simbolista e allegorizzante degli anni nei quali il Gigli scrive, anni prossimi all'interventismo nel primo conflitto mondiale, egli rileva infine che: “Nel romanzo del Nievo alcuni hanno visto una allegoria dell'Italia rappresentata nel personaggio della protagonista: Pisana, la donna sensuale, appassionata, e pur eroica nel sacrificio”. Completando: “I casi della protagonista sarebbero i casi della nostra Patria che [...] si era raccolta, dopo lunghi anni di lotta, chiusi dalla disfatta di Novara, in un periodo di tregua e di aspettazione [...]”. Il rilievo è emblematico non solo di una ricezione nei primi anni del Novecento di questo romanzo, ma anche di una lettura in chiave patriottica: “Comunque, la sua opera è tuttavia un inno alla patria della quale egli, come Goffredo Mameli, fu soldato e poeta e per la quale diede, a ventinove anni, la vita!” (Gigli, 1914: 26).

E purtuttavia, per Gigli, Nievo ha composto l'ultimo esemplare ottocentesco di romanzo storico, al punto che arriva a segnalare che: “Il genere storico [...] aveva chiusa la sua vita con un capolavoro: il romanzo ciclico di Ippolito Nievo” (Gigli, 1914: 127). Non si può concordare pienamente con questo assunto, ma nemmeno conviene disconoscere la natura storica delle *Confessioni*, perché è l'autore stesso che autorizza questa

prospettiva, disseminando il romanzo di date e dati che offrono una precipua e significativa *intentio operis*.

L'opera letteraria non sempre è collocabile in un preciso sistema di generi, secondo i quali e grazie ai quali assume caratteri e significati, sia dal punto di vista letterario sia per quanto attiene a quell'antropologia della lettura: le *Confessioni di un italiano* si trovano in una collocazione intermedia tra il romanzo storico di ascendenza romantica e le scritture romanzesche settecentesche, ma con in più un originalissimo intervento biografico autoriale. Non sarebbe errato spingersi un po' oltre provando a giustificare un romanzo storico che si fa epos, insieme iliadico e odisseico: l'epopea è quella di un eroe *a suo modo, sui generis*, con atteggiamenti da coraggioso e impavido combattente, osservatore e ragionatore infaticabile, al contempo irrisolto amante, che rivitalizza la Storia con una storia lunga come il Risorgimento o come una vita, quella dell'ottuagenario italiano Carlo Altoviti, fra Veneto, Lombardia, Campania, Liguria, Inghilterra.

La Storia, allora, attraversa il romanzo, ma non tanto da indurci a considerarlo e a definirlo completamente storico: nella recensione sul *Pungolo*, datata 1868, si leggeva: "È storia? è romanzo?". Cosa pensa Nievo del romanzo storico? Nel suo articolo dedicato a *La giornata di Tagliacozzo. Storia italiana per Cletto Arrighi, 1858*, spiega che per lui ha senso un romanzo storico se scritto a "vivificar dal passato le passioni e le idee che possono giovare al presente, poiché non è ignoto che la nazione di oggi è sopraposta alla nazione di ieri e che gli effetti futuri sono sviluppi incrementi trasformazioni dei germi lontani" (Nievo, 1990: 285). Non tace, modernamente, della funzione civile, a cui tutta la letteratura dovrebbe assolvere.

La parabola del genere storico si conclude con uno scatto di eroismo epico, che consapevolmente si afferma nelle prime arcinote righe delle *Confessioni*. E tuttavia non dobbiamo dimenticare che il romanzo nieviano supera e risolve l'*impasse* manzoniana di vero storico e verosimile nella narrazione proprio attraverso la funzione, al contempo storica e biografica, e la *partecipazione* tutta esistenziale del protagonista alle vicende narrate: l'epopea storica è soggettivamente intesa nel livello di integrazione fra il soggetto-agente nella Storia, Carlino, e la sua

vita che si intreccia alle vicende di un percorso e si volge fino alla (mancata) unificazione nazionale. In tale direzione, l'autore, che aveva composto anche tragedie e testi drammatici⁴, proprio nel torno d'anni nei quali lavorava alle *Confessioni*, non senza una lata consapevolezza sia dei generi drammatici sia della composizione romanzesca, origina un sapiente cortocircuito fra epopea, tragedia e romanzo storico: da qui il genere di una narrazione che sulla struttura degli eventi storici innesta l'epos risorgimentale, non privo di ascendenze e incursioni mazziniane e di compromissioni con le più avanzate valutazioni drammaturgiche – proprie di chi frequenta il teatro anche da spettatore, oltre che da lettore – sul dialogo e sul monologo in scena. Quando Nievo compone quel romanzo, che si avvale di volta in volta del tono lirico, epico, drammatico, sta avanzando in una scrittura che sa mescolare dinamicamente i generi, proprio perché forte di una solida formazione classica, di numerose letture della modernità europea e delle teorizzazioni romantiche, non ultime quelle manzoniane. Ippolito Nievo è poligrafo, come dimostra negli articoli giornalistici, dal multiforme ingegno, e dalla più varia scrittura inerente ad argomenti e temi tra i più vari. Sufficiente rileggere l'articolo "Ciance letterarie. Romanzi e drammi", pubblicato sul *Pungolo* il 3 gennaio 1858, per comprendere quale sia la sua idea sul romanzo: un genere vivo, importante, che, nonostante la critica lo abbia "scacciato con sdegnoso disprezzo dalla vostra biblioteca, cercherà rifugio sulla toeletta di vostra moglie, o sotto il capezzale della vostra serva". Un genere che si moltiplica proprio in forza dei temi e degli argomenti che può accogliere e trattare, in cui Nievo non solo ha una profonda e certa fiducia, ma lo ritiene tale da configurare il futuro della letteratura, come dimostrano i francesi. "Il romanzo de Nievo è così frutto di un compromesso tra la maniera del romanzo romantico e il romanzo moderno" (Morawski, 1970: 38) così si esprime negli anni Settanta Morawski, ma non è ormai condivisibile il principio del compromesso. Al contrario *Le confessioni* sono un romanzo

⁴ Giova rimembrare che Nievo è compiutamente scrittore di teatro: dal 1852 al 1857, egli compone due commedie, *Pindaro Pulcinella*, *Le invasioni moderne*, due drammi, *Emanuele*, *Gli ultimi anni di Galileo Galilei*, due tragedie, *I capuani*, *Spartaco*.

compiutamente moderno per la piena capacità di rappresentare e di narrare la complessità e la contraddizione degli uomini e delle donne, del loro agire nella Storia e nelle storie come nessuno prima, nella Letteratura italiana, era riuscito. L'epos nieviano è tutto concentrato nella considerazione che Carlo è un eroe, come potrebbe esserlo e divenirlo un uomo qualunque, che abbia un impetuoso entusiasmo e affronti con quel sentimento ogni esperienza della vita. Egli non teme di confrontarsi con gli studenti democratici patavini, comprende il profondo significato degli ideali rivoluzionari, rimane abbagliato dal Napoleone e deluso dal trattato di Campoformio, ma non cessa l'epopea, e, al contrario, diviene ufficiale di Ettore Carafa a Napoli, finisce prigioniero dei briganti, rimane in attesa fino al 1820, quanto partecipa ai moti del '20 '21. Condannato a morte e poi all'esilio, si reca a Londra. Riuscirà a tornare in Italia e ad assistere ai moti del 1848. Carlino è un eroe-antieroe: tutto in lui è mosso dall'entusiasmo, ma al contempo ogni sua azione e ogni sua decisione risultano fallimentari. Rimane fino alla fine in balia di Pisana che lo perde e lo salva.

Dal punto di vista, invece, dei problemi linguistici e stilistici, il destino antiaccademico-anticruscante della lingua di Nievo, che non vuole assolutamente assurgere alla lingua *ufficiale* degli italiani, né configurare un neutro e piatto fiorentino colto o popolareggiante, appare evidentemente di una straordinaria modernità e flessibilità, così come le variazioni stilistiche configurano un inedito e originalissimo tessuto, non ancora mai sperimentato nella scrittura romanzesca in quello scorcio di secolo. La lingua delle *Confessioni* si presenta con l'aspetto di una lingua naturale, grazie alla perizia e alla capacità di Nievo. È, invece, un tessuto complesso e polifonico: una lingua che accoglie tanto il fiorentino letterario quanto quel coacervo di lemmi e costrutti dialettali, lombardo-veneti, che costituiscono le parlate praticate dall'autore fittizio. Nievo si esprime nella lingua italiana che è sempre una lingua mobile e priva di standard, almeno nelle scelte autoriali, una lingua propria ma anche altra. La mescolanza è la cifra linguistica delle *Confessioni*.

Per quanto attiene, invece, alla forma sintattica, ci si trova di fronte ad un romanzo fluviale che scorre piacevolmente, grazie ad una costruzione ponderata dall'autore che ardisce realizzare periodi movimentati e ricchi, sorretti da strutture macrosintattiche, nelle

quali la varia natura degli eventi e delle voci si articola con una passione narrativa, che si fa ritmo sempre incalzante.

L'epos storico, umanizzato dalla quotidianità di Carlino, eroe antieroe, e dalle sue opinioni sugli eventi dell'epoca, nella costruzione architettonica di un romanzo-confessione, completamente edificato sull'io narrante in prima persona, che spiega tutti gli eventi, ma dopo che sono ormai accaduti, e tuttavia come se stessero accadendo, con sapiente e arguta scelta costitutiva e narrativa, unito alla selezione linguistica, effettuata su scelte attente e appropriate all'effetto complessivo del romanzo, oltre a dare una scossa fulminante alla scrittura romanzesca, hanno un calibrato fine inerente alla poetica nieviana: tracciare una via all'uomo per l'uomo, senza providenziali incursioni divine o convocare la lotta fra un bene assoluto e un male altrettanto assoluto, ma esponendo e rievocando le vite, le azioni, le scelte e i sentimenti di uomini e donne veramente moderni. Fra le molte che si potrebbero offrire *exempli gratia*, almeno una pagina viene in soccorso: una storia d'amore strana e di difficile realizzazione fra Doretta e Leopardò, una vicenda dagli esiti tragici, anti-romantica, è l'occasione per Nievo di esprimere la sua idea della complessità della realtà, del tempo, dell'uomo e del significato dei sentimenti, in una lunga riflessione, di ascendenza illuminista e classica:

La Doretta di Venchieredo non sembrava certamente fatta per appagare l'animo grave caloroso e concentrato di Leopardò. Tuttavia fu essa la prima che comandò al suo cuore di vivere e di vivere tutto e sempre per essa. Altro mistero non meno oscuro né doloroso degli altri. Perché chi meglio di lei poteva appagarlo non mosse invece nell'animo di lui alcuno di quei desiderii che compongono o menano all'amore? Sarebbe forse così fatto l'ordine morale, che i simili vi si fuggissero e i contrari vi si cercassero a vicenda? Nemmen questo può affermarsi pei molti esempi che vi si oppongono. Solo si può sospettare che se le cose materiali vaganti confusamente nello spazio soggiacquero da molti secoli ad una forza ordinatrice, il mondo spirituale ed interno aspetti forse ancora nello stato di caos la virtù che lo incardini. Intanto è un contrasto di sentimenti di forze di giudizi; un'accozzaglia informe e

tumultuosa di passioni, di assopimenti, e d'imposture; un subbollimento di viltà, di ardimenti, di opere magnanime, e di lordure; un vero caos di spiriti non bene sviluppati ancora dalla materia, e di materia premente a sbaraglio sugli spiriti. Tutto si agita, si move, si cangia; ma torno ancora a ripeterlo, il nocciuolo dell'ordine futuro si è già composto, e ad ogni giorno agglomera intorno a sé nuovi elementi, come quelle nebulose che aggirandosi ingrandiscono, spesseggiano e diminuiscono densità e confusione all'atmosfera atomistica che le circonda. Quanti secoli bisognarono a quella nebulosa per crescere da atomo a stella? Ve lo dicano gli astronomi. Quanti secoli ci vollero al sentimento umano per concertarsi in coscienza? Lo dicano gli antropologi. Ma come quella stella matura forse agli ultimi e scomposti confini dell'universo un altro sistema solare, così la coscienza promette al disordine interno dei sentimenti un'armonia stabile e veramente morale. Vi sono spazii di tempo che si confondono coll'eternità nel pensiero d'un uomo: ma ciò che si toglie al pensiero non è vietato alla speranza. L'Umanità è uno spirito che può sperar lungamente, e aspettar con pazienza (Nievo, 1942: 55).

Nievo colloca la vicenda sentimentale fra due persone molto differenti, quasi fosse un pretesto descriverla all'origine e nei suoi sviluppi, in una prospettiva universale e cosmica, e quel che lo appassiona maggiormente è la relazione fra sentimento, intimità, coscienza umana e armonia *stabile e morale*. Il suo impegno intellettuale e da artista-letterato, da poeta è quello di *narrare* la condizione umana con l'intelligenza del sentimento e la pervicacia dei grandi valori, senza obliterare l'azione imprevedibile tanto di un *cosmos* quanto del suo opposto e uguale-contrario *caos*.

Sono la ricerca e la lotta per la libertà e per la giustizia che formano e fondano la coscienza di Nievo quando scrive le *Confessioni*, con la consapevolezza delle possibilità dell'uomo nel tracciare le tortuose vie della condizione umana. Non si può che concordare con Riccardo Bacchelli quando, parlando del romanzo, afferma, a partire dalla sua personale lettura:

io per me non conosco libro in cui la storia di una passione, di quella malattia del sangue e dell'anima che è tanto più cara e preziosa della salute, sia così naturale e così fatale nelle sue

origini, germinate quasi colla vita nell'infanzia, e coi primi sentimenti, col sorgere primo della coscienza e della riflessione, e nei suoi annosi andamenti (Nievo, 1929: XI).

E la storia della passione è certamente quella d'amore non meno di quella politica. In questa direzione si deve, a mio avviso, parlare di neoumanesimo, tracciando una linea di demarcazione alquanto netta con l'idea e il principio di umanesimo quattrocentesco. Da una specifica tradizione quattrocentesca giunge fino a noi la definizione di umanesimo: almeno quattro sono i riferimenti. Penso direttamente a Leonardo Bruni e all'umanesimo civile e filologico, a Pico della Mirandola e *all'Oratio de hominis dignitate*, alla poesia del Poliziano, e al pensiero che si svolge negli *Adagia* e nel *Moriae Encomium* di Erasmo da Rotterdam. La cultura umanistica pone l'uomo al centro di ogni speculazione, a partire dal riconoscimento di alcuni valori positivi risalenti all'antichità classica, e inoltre considera propria funzione precipua di porsi come modello pedagogico. In tale direzione, brevemente, si deve considerare che la formazione dell'uomo, in tutti i suoi aspetti, integralmente intesa sia nell'ambito politico, come buon cittadino, sia umano, come uomo istruito, educato, capace di cogliere la bellezza del suo essere nel mondo, costituiscono i cardini di quello che potremmo definire come un vero e proprio sistema della conoscenza e dell'esistenza, con un riferimento all'esperienza paradigmatica e insuperabile, quella della classicità greca e latina, in chiave antidogmatica e antiscolistica. Il fine è la formazione completa volta all'indagine di qualsivoglia aspetto del mondo, della realtà, dell'umanità. Nel corso dei secoli, tuttavia, la formazione umanistica e la concezione dell'umanesimo è stata snaturata, a causa un'ansia di razionalizzazione e di supremazia dell'uomo sul mondo e sulle creature che lo abitano, intendendo, in tal senso, che la nostra conoscenza, seppure sempre parziale e limitata, tuttavia ci conduce verso un sapere scientifico compiuto e che ci fa sentire onnipotenti. Un sapere che ci fa credere di essere al di sopra di tutto e di tutti, in particolare della vita e della morte. L'umanesimo ha quindi ricollocato l'uomo al centro della speculazione e degli interessi di studio e conoscenza, ma ha

altresì generato, nel corso dei secoli, un significato distorto del suo essere nel mondo: è sufficiente riflettere sugli effetti di due conflitti mondiali, sulla condizione postmoderna e neomoderna e per tali e numerose altre ragioni è necessario affidarsi ad una nuova nozione, ovvero alla nozione di neoumanesimo. Si intende con questo lemma identificare un nuovo atteggiamento e nuovi paradigmi etici e comportamentali che gli uomini dovranno attuare per una loro serena convivenza nel rispetto del pianeta che li accoglie. Essenziale partire dalla bellezza e dalla forza dell'alterità, non da combattere e annientare, ma da accogliere e comprendere. In secondo luogo, poi, un nuovo impianto ecologico e di relazione con la realtà e la natura-vita, nella cognizione, in quanto umanità, di costituire soltanto una parte di un tutto ipercomplesso. Si deve avere sempre la percezione, che si fa progetto, di *usare* e *abusare* del pianeta, nelle sue differenti forme e manifestazioni.

L'opera di Nievo, nonostante non possa e non debba essere confusa come romanzo della contemporaneità, pone in modo chiaro e inequivocabile al centro l'uomo, in quel particolare momento storico che è il Risorgimento italiano. Nel 1958, Italo Calvino scriveva:

Non dimentichiamoci che lo slancio del Risorgimento italiano ha avuto in letteratura una sola eco veramente poetica: e sono le giornate avventurose del Carlino di Nievo tra gli spalti e i fossi attorno al decrepito Castello di Fratta (Calvino, 1958: 41).

Quando Carlino, all'inizio del quinto capitolo, si lascia andare ad una lunga riflessione sulla propria vita e sulle vite degli altri, sembra anticipare, e non poco consapevolmente, quanto accennato precedentemente in questo lavoro: la lezione dell'ottuagenario è quella di un'umanità che vaga, si muove, non vive nel migliore dei mondi possibili, ha compreso che la creazione è inscindibile dalla distruzione, fra discordia e armonia universale, ma soprattutto è nel relativismo del proprio esserci, rispetto al prima e al dopo di sé. Così egli espone il suo *vademecum* esistenziale e il significato delle sue *confessioni*:

Gli è della storia della mia vita, come di tutte le altre, credo. Essa si diparte solitaria da una cuna per frapporsi poi e divagare e confondersi coll'infinita moltitudine delle umane vicende, e tornar solitaria e sol ricca di dolori e di rimembranze verso la pace del sepolcro. [...] Modestia vorrebbe ch'io dicessi merito; giacché i casi miei sarebbero ben poco importanti a raccontarsi, e le opinioni e i mutamenti e le conversioni non degne da essere studiate, se non si intralciassero nella storia di altri uomini che si trovarono meco sullo stesso sentiero, e coi quali fui temporaneamente compagno di viaggio per questo pellegrinaggio del mondo. Ma saranno queste le mie confessioni? [...] – L'uomo è così legato al secolo in cui vive che non può dichiarare l'animo suo senza riveder le buccie anche alla generazione che lo circonda. Come i pensieri del tempo e dello spazio si perdono nell'infinito, così l'uomo d'ogni lato si perde nell'umanità. Gli argini dell'egoismo, dell'interesse, e della religione non bastano; la filosofia nostra può aver ragione nella pratica; ma la sapienza inesorabile dell'India primitiva si vendica dei nostri sistemi arroganti e minuziosi nella piena verità della metafisica eterna. [...] Ma non dubitate; se la vita non è una battaglia campale, è però un viluppo continuo di scaramucce e badalucchi giornalieri. Le falangi non cadono a schiere come sotto al fulminar dei cannoni, ma restano scompagnate, decimate, distrutte dalle diserzioni, dagli agguati, dalle malattie. [...] Date tempo al tempo, figliuoli miei! Dopo esservi raggirati con me nel laberinto allegro vario e popoloso degli anni più verdi, finirete a sedere in una poltrona, donde il povero vecchio stenta a mover le gambe e pur s'affida a forza di coraggio e di meditazioni al futuro che si stende al di qua e al di là della tomba (Nievo, 1942: 64).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A.A. VV. (2000). *Riflessi europei sull'Italia romantica*, 2 voll. A cura di A. Poli e E. Kanceff. Moncalieri: CIRVI.
- AA. VV. (2015). *I due secoli di Nievo. Ascendenze e reminiscenze sette-ottocentesche*. A cura di M. Santiloni. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Calvino, I. (1958). *Natura e storia nel romanzo*. In M. Barengli (a cura di), *Saggi 1945-1985*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Gigli, L. (1914). *Il romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio*. Bologna: Zanichelli.

- Kalikst, M. (1970). *Il romanzo italiano nell'epoca del Risorgimento*. Conferenza tenuta nella Biblioteca e Centro di Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze (17 maggio 1966). Roma: Edizione della Biblioteca e del Centro Studi dell'Accademia.
- Nievo, I. (1929). *Le più belle pagine di Ippolito Nievo*. A cura di R. Bacchelli. Milano: Fratelli Treves.
- Nievo, I. (1942). *Le Confessioni di un Italiano*. Torino: Einaudi.
- Nievo, I. (1964). *Le confessioni di un italiano*. Torino: Einaudi.
- Nievo, I. (1990). *Scritti giornalistici*. A cura di U. M. Olivieri. Palermo: Sellerio.
- Nievo, I. (1999). *Le confessioni di un italiano*. A cura di S. Casini, Parma: Guanda
- Nievo, I. (2017). *Le confessioni di un italiano*. A cura di U. M. Olivieri. Milano: Feltrinelli.

IL “TRIANGOLO D’ORO”:
IL MOTIVO DEL *MEDICO VOLANTE*
FRA ITALIA, SPAGNA E FRANCIA
THE “GOLDEN TRIANGLE”:
THE *FLYING DOCTOR* MOTIF
IN ITALIAN, SPANISH AND FRENCH DRAMA

Chiara FERRARA

Università degli Studi di Foggia

Riassunto

Il contributo guarda, in un’ottica comparatista circoscritta al triangolo Italia-Spagna-Francia, al ruolo centrale rivestito dalla tradizione italiana del *medico volante* nei secoli XVII e XVIII. A partire dagli scenari della Commedia dell’Arte, si indaga la reiterazione del motivo comico-farsesco, cercando di coglierne la continuità e, al contempo, gli aspetti singolari e innovativi che ne hanno determinato il riuso fino alla rielaborazione goldoniana della *Finta ammalata*.

Parole chiave: medico volante, Commedia dell’Arte, Lope de Vega, Molière, Goldoni.

Abstract

This paper deals with the central role that the *flying doctor* Italian motif took on in Spanish and French drama during XVII and XVIII centuries. It is examined starting from the Commedia dell’Arte until the Goldoni’s play *La finta ammalata*, in order to highlight both recurring and original features.

Keywords: flying doctor, Commedia dell’Arte, Lope de Vega, Molière, Goldoni.

I lazzi di travestimento rientravano fra gli strumenti prediletti dei Comici dell’Arte poiché, generando una serie di equivoci, inganni e giochi d’identità, ne soddisfacevano a pieno gli aspetti

più caratteristici. Diffondendosi anche nella commedia regolare, spesso hanno dato origine a veri e propri motivi teatrali, come accade nel caso del *medico volante*. Quando si parla di tale motivo, ci si riferisce a una specifica linea teatrale, che affonda le sue radici in quella della *finta ammalata*, in cui una fanciulla finge una grave forma di follia o malinconia per incontrare il giovane che ama, e quella del *finto medico*, dove un servo si traveste da clinico per aiutare il padrone a raggiungere i propri scopi, spesso di natura sentimentale. Su queste due linee va a innestarsi una situazione comica completamente nuova: il personaggio del servo, imbrigliato nel suo stesso inganno, deve contemporaneamente vestire i panni di due gemelli, l'uno medico, l'altro uno scapestrato; per poter mantenere entrambe le identità, si vede costretto a continui cambi d'abito e di luogo, spesso saltando anche dalla finestra, quasi *volando* sulla scena.

A dare fama al motivo teatrale così codificato è stato senza dubbio Molière con la farsa del 1659 *Le Médecin volant*, ma allo stato attuale degli studi pare ormai indubbio che oggetto e tema della commedia siano di ispirazione italiana (cfr. Toldo, 1906; Nicolini, 1958; Gambelli, 1997; Dandrey, 1998). *Le médecin volant* risale, infatti, all'apprendistato teatrale svolto in provincia fra il 1645 e il 1658, durante il quale il celebre commediografo francese ha avuto modo di apprendere la lezione drammaturgica e attoriale della Commedia dell'Arte (Molière, 2013: IX-XXVIII). Quali possano essere state le fonti precise per la sua *petite comédie*, invece, non è certo. Il critico Pietro Toldo, che si è occupato della questione, ha colto molteplici assonanze fra la farsa di Molière e uno scenario italiano, significativamente intitolato *Il medico volante*, conservato nel secondo volume della raccolta di Casamarciano nella Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. XI. AA. 41), arrivando a suggerire la presenza di un antecedente comune a entrambi i testi (Toldo, 1906). Patrick Dandrey (1998: 46-56) e Carmen Marchante (2009: 9-11), invece, individuano un precedente nello scenario omonimo, oggi perduto, di Tiberio Fiorillo, con il quale a partire dal 1658 Molière condivide le scene dei teatri Petit Bourbon e Palais-Royal, ma che probabilmente già nel 1647 aveva incarnato sui palchi parigini il personaggio del medico volante (Dandrey, 1998: 51-52).

Il canovaccio della raccolta di Casamarciano, assieme a un omonimo fiorentino conservato nel fondo Magliabechiano (II, i, 80) della Biblioteca Nazionale di Firenze, resta in area italiana una delle prime attestazioni del motivo del finto dottore che cambia repentinamente luogo e abito. Sebbene la collezione sia datata 1700, infatti i materiali raccolti sono sicuramente anteriori.

La trama è pressoché identica in entrambi gli scenari. Ci sono due giovani innamorati che, ostacolati nella loro relazione dal padre della fanciulla, decidono di ricorrere all'inganno per poter continuare a frequentarsi: la giovane si fingerà ammalata, mentre il servo del suo amante vestirà i panni del finto medico per favorire gli incontri fra i due. Risulta evidente già da questo brevissimo riassunto il ruolo centrale rivestito dalla finzione: il gioco degli inganni e della simulazione non è prerogativa esclusiva del servo, ma ricorre a esso, già in apertura di commedia, la giovane innamorata. Celia, infatti, per sfuggire al matrimonio impostole dal padre, simula una serie di svenimenti e violenti attacchi di malinconia, anticipando quel costume, particolarmente diffuso fra le donne del Settecento, che assegnerà alla malinconia e all'ipocondria il primato nella categoria delle *maladies à la mode*. Vero è che, spesso, il ricorso a finte affezioni patologiche si presentava quale unica arma possibile per le giovani in età da marito che volevano sfuggire alle imposizioni paterne di tipo coniugale a favore, se non di una libertà decisionale, quanto meno della possibilità di orientarne la scelta (Herry, 2009: 141).

A partire dall'atto II l'azione ruota tutta attorno all'inganno costruito dal servo Pollicinella che alterna le vesti del medico Marrocco e del fratello Narciso, uno scavezzacollo un po' pasticciaccio che Tartaglia vuole ostinatamente far riappacificare con l'illustre gemello. Pollicinella simula discussioni, inseguimenti e bastonate; per ben cinque volte salta dalla finestra per cambiare velocemente identità, mette e toglie la toga, riproduce voci differenti, fa "il lazzo di alzarsi, e calarsi, hor da medico, hora in suoi abiti" (II, scena unica). Affannato e incalzato dal suo stesso folle piano, vola sulla scena come un uccello impazzito per sopperire all'evidente mancanza del dono dell'ubiquità. Gli scenari, per natura testi appena abbozzati che lasciano spazio alla grande Arte attoriale, non restituiscono i

dettagli e le pieghe più caratteristiche di questi lazzi. Si può tuttavia ricostruire almeno in parte quanto avveniva sulla scena. Pollicinella è inserito, nella sua totalità, in un moto circolare che si sviluppa, però, su un piano verticale: dalla strada alla finestra e dalla finestra alla strada in un circolo vizioso che si estende sempre più, ampliando il raggio della finzione alla sfera linguistica e non solo motoria, e che proseguirebbe *ad libitum* se non fosse per l'intervento di un altro servo, intenzionato questa volta allo smascheramento.

La scena si presenta in modo molto simile nello scenario del fondo Magliabecchiano: Cola, il servo finto medico, si lascia andare ai medesimi lazzi di Pollicinella e, proprio come il suo corrispettivo meridionale, *vola* dalla finestra cambiandosi d'abito. Rispetto al napoletano, tuttavia, nel canovaccio fiorentino si realizza un'exasperazione della finzione, tanto che, anticipando il molièriano Sganarelle, Cola si pone davanti alla finestra e fa apparire "il berrettino" del fratello (III, 4).

Anche dando soltanto un rapido sguardo allo spazio – quasi metà commedia – dedicato ai giochi e agli equivoci di Pollicinella, si comprende bene che il motivo centrale non è quello, particolarmente frequente nel teatro comico, dei due giovani ostacolati in amore, ma ruota attorno al personaggio del medico e, nello specifico, di chi *si finge* tale. Siamo al cospetto di un motivo classico, se si considera che quella del finto medico è figura già menandrea¹, riaffiorato nei primi anni del XVI secolo anche nella commedia regolare, come testimonia *La mandragola* di Machiavelli, dove però è l'innamorato a vestire i panni del clinico fittizio. Sarà, poi, Molière a sviluppare ulteriormente questo aspetto, scandagliando nel profondo le più intime sfumature del medico falso o impostore, declinandolo soprattutto dal punto di vista satirico; ma già lo scenario napoletano è fortemente caratterizzato in questo senso, come testimoniano il lazzo dell'urina e il dialogo con il Dottore. Il servo, portando alle

¹ Nella commedia *Lo scudo* (Ἀσπίς) lo schiavo Davo suggerisce a Cherestrato di fingersi morto per attirare l'interesse di Smicine su sua figlia e sul suo patrimonio e distoglierla, invece, dalla sorella di Cleostrato. Per rendere più credibile la messinscena viene convocato un falso medico che diagnostichi la morte di Cherestrato. A proposito della figura del finto medico in letteratura cfr. M. Brioso Sánchez e H. Brioso Santos (2008: 39-55).

estreme conseguenze quella carica luminaria di cui amavano rivestirsi i medici, esamina l'urina della paziente con piglio scrupoloso e fare certosino, non esitando a ricorrere a presunte straordinarie doti olfattive. D'altro canto, per certificare la propria competenza, si ritrova a dover affrontare un'edotta conversazione con il Dottore, cui sciorina una serie di brevi affermazioni accuratamente condite dall'immane latino maccheronico. Sia il lazzo dell'urina sia il colloquio con il Dottore sono due espedienti comici per illustrare, in un tipico capovolgimento teatrale, le strambe pratiche terapeutiche, al limite della ciarlataneria, e l'ostentata, ma in verità soltanto simulata, illustre preparazione dei medici impostori.

La critica ha giustamente sottolineato una serie di elementi che accomunano i due scenari italiani all'*Acero de Madrid* di Lope de Vega, rendendone evidente il debito soprattutto nell'architettura della trama. Anche la commedia spagnola – edita nel 1618, ma composta, secondo la proposta avanzata da Stefano Arata (Vega, 2000: 17-20), fra il 1607 e il 1609 – ruota attorno alle vicende di due innamorati, Belisa e Lisardo che, per riuscire ad aggirare gli ostacoli loro frapposti dal padre di lei, ricorrono all'espedito del finto medico. A indossare i panni del “*médico fingido*” è Beltrán, servo di Lisardo, ma l'inganno è architettato direttamente da Belisa, che fa recapitare all'amato un guanto al cui interno c'è un biglietto che descrive il suo piano (I, scena unica): la giovane fingerà di essere affetta da *opilación*, una forma di anemia provocata dal costume, particolarmente in voga fra le dame spagnole, di mangiare l'argilla per favorire un certo pallore del volto². Un complice si fingerà medico e, dopo

² Tale pratica, nota come *comer barro* o *bucarofagia*, era particolarmente diffusa nella Spagna del Siglo de Oro. Il consumo di argilla provocava una forma di anemia, che prendeva il nome di *opilación*, e determinava un'ostruzione dei dotti biliari. La *bucarofagia*, inoltre, era spesso utilizzata come una forma anticoncezionale poiché, determinando una preoccupante carenza di ferro, poteva tradursi anche in amenorrea. La terapia più diffusa per questa forma di disturbo era quella di bere dell'acqua *ferrosa* in cui, cioè, si faceva dissolvere una data quantità di polvere di ferro. A Madrid era celebre la *Fuente del acero*, dove le giovani, come accade nella commedia di Lope de Vega, con la scusa del *pasear el acero* – passeggiare per una o due ore prima del sorgere del sole dopo aver bevuto l'acqua terapeutica – potevano incontrare i propri amanti. Cfr. Seseña (2009).

averle diagnosticato questo disturbo, le prescriverà una cura ben precisa: acqua con polvere di ferro – da qui il riferimento all’*acero* del titolo – e lunghe passeggiate durante le quali Belisa avrà la possibilità di incontrare Lisardo.

L’espedito del guanto ricorre anche nello scenario di Casamarciano (I, scena unica) e in quello Magliabechiano (I, 3). A tal proposito, è particolarmente interessante l’uso del termine *oppilazione* nella versione napoletana – sostituito, in quella fiorentina, da *gravidanza* – che rende manifesto il debito nei confronti dell’*Acero de Madrid*: deriva dalla voce *opilación*, priva di un corrispondente nella lingua italiana. Il calco, nello specifico, avrebbe origine dalla traduzione che della commedia di Lope fece Teodoro Ameyden, *La donna appilata*, oggi perduta (Marchante, 2009: 9). Originale è, invece, il riferimento all’oro potabile, in luogo dell’*acero*, con fini terapeutici. Non esisteva un unico modo per ricavarlo: ognuno aveva una tecnica specifica per trattare il metallo e anche le indicazioni terapeutiche si diversificavano a seconda di chi lo aveva prescritto.

Di grande interesse risulta la scena del travestimento così come è stata tratteggiata dal celebre commediografo spagnolo. Beltrán sale sul palco indossando un “hábito doctoral” (I, scena unica) che prevede, come descritto in didascalia, berretto, mantello e guanti. Nella scena precedente, inoltre, era stato egli stesso a fare riferimento alla necessità di conoscere un po’ di latino e di avere delle nozioni di base sui rimedi farmaceutici. Sono, queste, delle costanti nel motivo del falso medico: rispetto alla tradizione italiana, manca qui la barba finta, ma il mantello ne recupera in un certo senso la funzione di professionalità ostentata; rimane identico, invece, il ricorso al latino e la citazione di massime ippocratiche o galeniche³ che, se da una parte contribuiscono a rendere più verosimile la finzione del servo, dall’altra vengono utilizzati con fini satirici nei confronti di una classe medica boriosa e magniloquente, poco attenta alla comunicazione con il paziente.

L’espedito del travestimento resta comunque un elemento ricorrente all’interno della commedia e tipico della figura del

³ “Beltrán – Porque allá Galeno dice que cuando *acero tometur, sol in capite non detur*: que á la cura contradice. [...] y dice el doctor Laguna que *per opposita luna non fiat ulla emision*” (I, scena unica).

servo. Beltrán, infatti, non solo indossa i panni del finto medico, ma simula anche diverse identità. Già nell'*Apero de Madrid* il servo si presenta, agli occhi del padre e del promesso sposo di Belisa, come fratello gemello del medico. Prudencio e Octavio, però, non cadono nel tranello e rinchiudono l'impostore in una delle camere. Questa scena non è altro che la forma embrionale di quella situazione comica che di lì a poco si affermerà definitivamente nella linea teatrale della *finta ammalata* determinando la nascita del motivo vero e proprio del *medico volante*.

Per quanto sia certamente riconosciuta l'importanza della tradizione italiana nella fortuna di questo motivo teatrale, la critica l'ha sempre ricondotta al teatro spagnolo, vedendo nei due scenari napoletano e fiorentino delle rielaborazioni dell'*Apero de Madrid*. Sicuramente le assonanze sono molteplici ed è innegabile l'influsso esercitato sui canovacci italiani dalla commedia spagnola, come rende evidente, del resto, il recupero della scena del guanto e l'occorrenza del termine *oppilazione*. Tuttavia, sebbene già nel testo di Lope de Vega il servo si finga fratello del medico, questo avviene senza successo alcuno. Il lazzo in questione è solo abbozzato: l'inganno ordito da Beltrán non ha modo di attuarsi e, anzi, viene sventato in partenza da Prudencio e Octavio che riconoscono immediatamente nel falso dottore e nel suo presunto fratello lo stesso uomo. Di conseguenza viene a mancare la scena del *volo* vero e proprio, che è aspetto peculiare e caratterizzante delle dinamiche del *medico volante* al punto da arrivare a darne il nome. L'*Apero de Madrid* è, sì, cronologicamente antecedente rispetto ai canovacci napoletano e fiorentino, ma in esso il motivo teatrale codificato nelle sue specificità non è ancora presente; compare, invece, per la prima volta in tutta la sua compiutezza negli scenari italiani.

Sarebbe giusto domandarsi, a questo punto, per quale motivo nella sua commedia Lope de Vega decida di abbozzare soltanto l'argomento del *medico volante* senza svilupparne la scena madre. Si potrebbe avanzare l'ipotesi per cui lo sdoppiamento di identità di Beltrán, appena accennato, nel medico e nel gemello possa essere un rimando voluto dall'autore alla Commedia dell'Arte italiana, ma ciò presupporrebbe l'esistenza di un canovaccio antecedente di cui, almeno per ora, non si ha alcuna notizia. D'altro canto, l'assenza della scena madre del *medico in*

volò non può giustificarsi neanche adducendo presunte esigenze narrative e strutturali poiché, se anche Lope avesse voluto evitare un eccessivo accumulo di intrighi, non si spiegherebbe come mai, subito dopo l'inganno non riuscito di Beltrán, per sciogliere i nodi critici della trama, ricorra a un nuovo travestimento del servo, questa volta in panni femminili.

Posta la questione in questi termini, ci sembra che negli scenari italiani confluiscono due tradizioni differenti: da un lato quella dell'*Acero de Madrid*, sviluppata principalmente nel I atto e, in parte, nel II, dall'altro quella tipica del *medico volante*, che prende piede in senso esclusivo a partire circa dalla metà del II atto. Purtroppo, attualmente non abbiamo abbastanza elementi per poter dipanare in maniera soddisfacente la matassa misteriosa e ingarbugliata che si annoda attorno alla genesi di questo soggetto. Per ora ci limitiamo a sottolineare che il motivo teatrale ha origine e specificità tutte italiane. Certo, i comici dell'Arte avrebbero potuto attingere al teatro spagnolo per l'espedito della fanciulla che si finge ammalata e del travestimento vero e proprio, ma si può facilmente obiettare che entrambi questi elementi ricorrono già in un illustre precedente italiano: *La Finta pazza* di Flaminio Scala.

Riconducibile ai primi anni del Seicento, se non addirittura a fine Cinquecento⁴, lo scenario si presenta come una delle più antiche attestazioni del motivo comico-farsesco del *medico volante*, seppure declinato in una forma ancora embrionale. A differenza di quanto prevede il motivo classico, a indossare le vesti del medico non è il servo, ma l'innamorato. Il quadro, però, si complica in una duplice struttura: due sono i pretendenti di Isabella, e cioè i fratelli Orazio e Flavio, ed entrambi ricorrono al medesimo espediente per conquistarla.

L'aspetto più curioso di questo scenario è che in chiusura di commedia a vincere non sono i giovani amanti, ma i due innamorati non corrisposti. Certo, si assiste alla celebrazione di

⁴ *Il Teatro delle Favole Rappresentative* del comico Flaminio Scala è la più antica raccolta di scenari della Commedia dell'Arte attualmente in nostro possesso. La sua pubblicazione risale al 1611, ma l'ideazione e, probabilmente, la composizione degli scenari sono da collocare in una fase precedente. Cfr. Scala (1976), Ferrone (2011).

due matrimoni, per cui a livello strutturale le convenzioni della commedia vengono rispettate; tuttavia Isabella sposerà Flavio e Orazio Flaminia. Il loro amore non verrà coronato ed entrambi devono sacrificare i propri sentimenti a fini più nobili: Isabella nei confronti di chi le ha salvato la vita, Orazio verso chi, per lui, se l'era tolta. Il grande burattinaio è Flavio che, con il suo rimedio portentoso, diventa colui che può ridare o togliere la vita, ma alle sue condizioni. Un medico *finto*, dunque, ma che può decidere *realmente* della salute altrui.

È, quindi, da questa linea teatrale tipicamente italiana che Molière prende le mosse per il suo *Médecin volant*, la farsa che apre il cosiddetto *ciclo della medicina*. Come già avveniva nei canovacci italiani e, anzi, in maniera ancor più forte, nella *petite comédie* l'amore ostacolato di Valère e Lucile perde la sua centralità e si riduce a mero pretesto: Sganarelle, il servo che si traveste da medico, è il protagonista indiscusso e i suoi inganni sono il vero motore dell'azione. A testimonianza di ciò è la pesante assenza di Lucile, che prende la parola soltanto due volte per asserire un secco "Oui, Monsieur" (atto unico, 5). Anche Valère compare molto raramente, peraltro soltanto in apertura e in chiusura della farsa, se si esclude quell'apparizione estemporanea nelle scene 10 e 13 per controllare l'operato del servo. I due innamorati sono ridotti, ormai, a meri personaggi di contorno, costruiti con l'unico scopo di giustificare il travestimento di Sganarelle e dare il braccio per le sue scene di bravura. Va da sé che il vero perno attorno a cui ruota tutta la commedia è la finzione del servo. Per vestire i panni del medico si avvale degli espedienti tradizionali: abito adatto, citazioni da Ippocrate e Galeno, solito ricorso al latino. Viene recuperato dalla tradizione italiana il lazzo dell'urina, ma Molière lo esaspera al punto tale da farla bere a Sganarelle che, entusiasta, addirittura ne chiede dell'altra. L'autore interviene anche nel lazzo del finto medico e di suo fratello, portandolo alle estreme conseguenze: come Pollicinella, anche Sganarelle ricorre a continui cambi d'abito e di luogo, salta costantemente dalla finestra per spostarsi in fretta, si serve dello stesso gioco di voci per simulare la presenza di un'altra persona, ma, a differenza di quanto accade nel precedente napoletano, Molière esaspera la situazione comica arrivando persino a far comparire i due fratelli

contemporaneamente; in realtà Sganarelle abbraccia il suo stesso gomito su cui ha poggiato il cappello e il colletto da medico.

Il celebre commediografo francese torna a occuparsi del motivo del *medico volante* anche nella commedia-balletto *l'Amour médecin*, seppur apportando due variazioni significative: in primo luogo non è il servo a indossare i panni del falso medico ma l'innamorato Clitandre, il cui ingresso in scena, peraltro, viene ritardato al III atto; inoltre viene nuovamente cassato il gioco di identità attuato dal servo che alternava le vesti del finto dottore e del fratello. È questa una conseguenza del fatto che il vero nucleo della commedia è dedicato alla satira anti-medicale. Se già nel *Médecin volant* veniva teorizzata l'irreprensibilità del medico – poiché la salute del malato non dipende né dai rimedi né dalla sapienza dei clinici, che risultano essere, anzi, innocenti anche in caso di morte del paziente –, nell'*Amour médecin* questo concetto viene nuovamente ribadito e sublimato.

Quella molieriana è una satira rivolta non tanto ai medici, quanto alla medicina, al punto che l'impostura, l'ignoranza, l'incapacità sono caratteristiche attribuite all'arte medica e non ai clinici (Bajini, 2008: 5-9). Anche l'attaccamento alla fama da parte dei cinque dottori, che preferiscono veder morire un ammalato piuttosto che ammettere un errore e scalfire la loro venerata immagine, si colloca sullo stesso piano perché legato alla natura intrinseca della loro arte, interamente costruita sulla più grande debolezza dell'essere umano, cioè l'amore per la vita.

A partire dall'*Amour médecin* il motivo del *medico volante* non solo subisce delle variazioni profonde a livello strutturale, ma perde anche la sua intrinseca caratteristica comico-farsesca. Se da un lato, infatti, sono numerosi i comici che ripropongono il motivo teatrale così come era stato codificato, recuperandone *in toto* i lazzi e gli espedienti buffoneschi – pensiamo, per esempio, allo scenario di Domenico Biancolelli, o al *Trufaldino medico volante* di Francesco Leone –, dall'altro non può sfuggire un'operazione come quella realizzata da Carlo Goldoni nella sua *Finta ammalata* (1750-51). Sulla scia di quanto aveva già avviato Molière, il commediografo veneziano pone al centro della commedia la satira anti-medicale, a discapito, però, del motivo comico-farsesco che viene, anzi, scardinato del tutto: non solo Goldoni elimina lo *sketch* del finto medico che cambia

abito e luogo saltando dalla finestra, ma arriva persino a rimuovere l'espedito del travestimento. La protagonista, infatti, è innamorata di un medico vero, il Dottor Onesti, e finge di essere malata soltanto per vederlo. Sfilano poi sulla scena numerosi altri personaggi, fra cui i medici Buonatesta e Malfatti. Un aspetto curioso è che Goldoni abbia deciso di attribuire loro tutte quelle caratteristiche tipiche del servo falso medico: ostentano una finta sapienza che nasconde una profonda incompetenza, parlano latino e citano le massime ippocratiche solo per confondere gli interlocutori, e il loro interesse è tutto rivolto al guadagno. È evidente che tale scelta dipende dall'intenzione di sviluppare un'oculata critica alla medicina. Rispetto a quella di Molière, tuttavia, la satira anti-medica goldoniana è condotta con meno veemenza. Questo perché Goldoni non si scaglia contro la scienza medica in sé, che anzi considera una disciplina nobile in sé stessa⁵; la sua critica è tutta rivolta ai medici ignoranti o imbroglioni, interessati solo al guadagno personale.

Nella sua trattazione dell'immaginario medico non si limita a realizzare una critica verso i ciarlatani e gli impostori, ma lascia spazio anche a una riabilitazione della professione, qui affidata proprio al Dottor Onesti. Goldoni ci presenta un medico rispettabile che aderisce a pieno al dettato ippocratico, applica i principi di beneficenza e di non maleficenza e colloca al primo posto la salute del paziente. Buonatesta e Malfatti, invece, sono disonesti poiché vengono meno al Giuramento e agiscono volontariamente a danno del malato pur di incrementare il guadagno personale. *La finta ammalata*, quindi, può essere considerata come una sorta di trattato di etica medica, con cui l'autore non solo porta in scena le diverse posizioni, ma si interroga anche su importanti questioni di deontologia, quali ad esempio proprio il rapporto medico-paziente e la rispettabilità della professione.

Da questa breve carrellata abbiamo avuto modo di rilevare che il motivo teatrale del *medico volante*, pur avendo un forte carattere *internazionale*, ha alla sua base un'evidente matrice

⁵ "Io sono figlio di medico; sono stato medico io stesso per un po' e condanno la stupidità di coloro che fanno l'elogio o la critica della medicina in generale. [...] tale arte [...] bisogna rispettare per necessità" (Goldoni, 1993: 354, corsivi nostri).

italiana. Il tratto più interessante resta, a nostro avviso, la continuità del motivo, nonostante le variazioni strutturali cui è stato sottoposto; una continuità tale da far sì che, a metà del Settecento, un commediografo del calibro di Goldoni ricorra ancora a quelle dinamiche per sviluppare una profonda riflessione sulla scienza e la medicina contemporanee. Medici impostori e medici onesti si alternano sui palchi non solo italiani, rivelando quel dualismo critico che accompagna da secoli la percezione popolare della medicina. Del resto, il dio greco Asclepio aveva in sé il sangue della Gorgone Medusa: nelle vene sinistre fluiva il *venenum* portatore di sventure, in quelle di destra la *panacea* universale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albarracín Teulón, A. (1954). *La medicina en el teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- Alonge, R. (2004). *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*. Milano: Garzanti.
- Bartoli, A. (1980). *Scenari della Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro*. Bologna: Forni.
- Bastiaanse, A. (1967). *Teodoro Ameyden (1586-1656): un neerlandese alla corte di Roma*. Gravenhage: Staatsdrukkerij.
- Bourqui, C. e Vinti, C. (2003). *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création molièresque*. Torino-Parigi: L'Harmattan.
- Brioso Sánchez, M. e Brioso Santos, H. (2008). El falso médico como figura literaria: de Menandro a Molière. *Habis*, 39, 39-55.
- Carandini, S. (2003). *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Roma-Bari: Laterza.
- Dandrey, P. (1998). *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, vol. 1. *Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique*. Parigi: Klincksieck.
- Ferrone, S. (2011). *Attori, mercanti, corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino: Einaudi.
- Gambelli, D. (1997). *Arlecchino a Parigi*, vol. 2. *Lo scenario di Domenico Biancolelli*. Bulzoni: Roma.

- Goldoni, C. (1993). *Mémoires*. A cura di P. Bosisio. Milano: Mondadori.
- Herry, G. (2009). *Carlo Goldoni. Biografia ragionata: Vol. 3. 1750-1753*. Venezia: Marsilio.
- Marchante, C. (2009). Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari. In M. G. Profeti (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia* (pp. 7-58). Firenze: Alinea editrice.
- Molière (2013). *Teatro*. A cura di F. Fiorentino. Milano: Bompiani.
- Nicolini, F. (1958). *Vita di Arlecchino*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Profeti, M. G. (1985). Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden. *Quaderni di lingue e letterature*, 10, 89-105.
- Scala, F. (1976). *Il teatro delle favole rappresentative*. A cura di F. Marotti. Milano: Il Polifilo.
- Seseña, N. (2009). *El vicio del barro*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Taviani, F. (1991). *La commedia dell'arte e la società barocca: Vol. 1. La fascinazione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Toldo, P. (1906). *Di alcuni scenari inediti della commedia dell'arte e della loro relazione col teatro di Molière*. Atti dell'accademia reale della Scienza di Torino, XLII(7), 460-482.
- Vega, L. de (2000). *El acero de Madrid*. A cura di S. Arata. Madrid: Castalia.

LA RICERCA DELLE RADICI
NEL ROMANZO *VAI E VIVRAI*
DI RADU MIHAILEANU E ALAIN DUGRAND
THE RESEARCH OF THE ROOTS
IN THE NOVEL *GO AND LIVE*
OF RADU MIHAILEANU AND ALAIN DUGRAND

Barbara GALEANDRO
Universidad de Córdoba

Riassunto

L'argomento di riflessione di questo articolo, riguarda la questione migratoria. Lo spunto per un approfondimento ci viene fornito dal racconto *Vai e vivrai* scritto da Radu Mihaileanu e Alain Dugrand. Nel romanzo si analizzano temi legati all'immigrazione, nello specifico l'identità, la memoria e la ricerca delle radici. La storia di vita del protagonista è comune a quella di molti migranti che, lontani dalla terra di origine, mantengono vivo il legame con il loro passato, attraverso il ricordo e l'identità culturale.

Parole chiave: migrazione, identità, memoria, radici.

Abstract

The theme for reflection in this article concerns the question of migration; the inspiration of deepening there comes from the story *Go and live* written in 2014 by Radu Mihaileanu and Alain Dugrand. In the novel the issues analyzed are linked to immigration deepening specifically the identity, memory and search for the roots. The story of the life of the protagonist is common to many migrants who, distant from the land of origin, keep alive the link with their past through the memory and the cultural identity.

Keywords: migration, identity, memory, roots.

UMANESIMO E CINEMA

Dall'osservazione dei processi migratori, si sviluppano numerose tematiche che danno luogo ad analisi e riflessioni che aiutano a comprendere l'altro e noi stessi. Il racconto *Vai e vivrai*, scritto da Radu Mihaileanu e Alain Dugrand (2005), ci fornisce la possibilità di riflettere sulle diverse questioni legate all'immigrazione, nello specifico si evidenziano i temi dell'identità, della memoria e della ricerca delle radici. Il libro nasce insieme ad un progetto cinematografico e il film prodotto, vince nel 2005, il premio come miglior film internazionale al festival Cinematografico di Vancouver e sempre nel 2005 il premio come migliore sceneggiatura al Festival Cinematografico di Copenaghen.

La vicenda è raccontata da un narratore onnisciente, che entra nella storia e nell'animo dei personaggi con grande rispetto, sensibilità e attenzione alle emozioni. In questa maniera accompagna il lettore attraverso la vita di un giovane etiope che abbandona la propria terra per sfuggire alla carestia e alla povertà. La sua realtà è comune a quella di altri migranti e gli avvenimenti che si susseguono nella vita del protagonista si possono sovrapporre a quelli di tanti uomini e donne che, nel corso dei tempi, hanno vissuto la stessa esperienza. Sono vicende di sofferenza, di dolore, ma anche di riscatto e speranza in cui il valore della memoria, inteso come legame con le proprie origini, rappresenta un bagaglio personale che determina una individualità specifica e che crea un ponte fra passato e futuro. Ricomporre e ricordare la storia personale permette a colui che è lontano dalla propria terra, di non sentirsi smarrito e di poter costruire una nuova esistenza in un luogo diverso da quello in cui si è nati. D'altra parte, chi accoglie deve aprirsi alla conoscenza dell'altro, al riconoscimento delle potenzialità che lo straniero può mettere in campo nella terra di accoglienza, facendo evolvere la società verso il multiculturalismo, superando così il mito di cultura dominante e aprendosi alla centralità dell'uomo inteso come fulcro di mescolanze identitarie.

La narrazione è divisa in tre blocchi che riflettono le tre tappe di vita del protagonista, la prima riguarda l'infanzia, segue l'adolescenza e si conclude con l'età adulta. Passando attraverso

queste fasi, quali la vita, le inquietudini e la sofferenza del protagonista, si esaminano anche le diverse questioni relative alla migrazione. La tematica principale che fa da sfondo al racconto è la ricerca delle origini e il tentativo di mantenere la propria identità culturale. Tuttavia, è necessario evidenziare che sono presenti molti altri argomenti che, pur se non trattati in maniera approfondita, risultano importanti e utili per capire sia l'evoluzione del personaggio principale sia la questione migratoria. I temi sono:

- L'abbandono della terra nativa.
- Le difficoltà di accomodamento al nuovo Paese.
- L'adattamento linguistico.
- L'identità religiosa.
- Lo schok del futuro.
- Il razzismo.
- L'adozione.

Il romanzo si apre con una determinazione spazio-temporale, basata su un avvenimento di storia recente. Siamo in Etiopia nel 1984 ed è in atto l'operazione Mosè con cui i servizi segreti israeliani, con l'appoggio degli Stati Uniti, decidono di portare in salvo in Israele, gli appartenenti ai Falascia, popolo etiope di religione ebraica. In questo contesto reale si inserisce la storia di Yekouno, personaggio principale intorno a cui ruota il romanzo. Yekouno è un bambino etiope di nove anni, di famiglia cristiana, che vive di stenti. Il piccolo viene costretto dalla madre a fingersi ebreo per essere portato in Israele da una donna giudea che, appena prima di partire, ha perso il figlio, Salomon, coetaneo del piccolo etiope. Questo gesto rappresenta l'estremo atto di coraggio che compie la mamma del piccolo Yekouno, nel tentativo di salvargli la vita. È un modo per allontanarlo dalle malattie e dalla carestia che avevano colpito l'Etiopia, offrendogli la possibilità di iniziare una nuova vita in una terra diversa: Gerusalemme. Nel romanzo ripercorriamo, quindi, l'infanzia di Yekouno che già all'età di nove anni è costretto ad emigrare e ad abbandonare la propria individualità, la soggettività che lo definisce e lo caratterizza. Per salvare la vita è obbligato a mascherare la sua identità culturale e religiosa.

Il titolo del primo capitolo “L’ultimo respiro di Salomon” è molto significativo, indica la morte del vero Salomon che dà la vita a Yekouno. È in questo instante che avviene lo scambio identitario fra i due bambini, le loro storie di vita si intrecciano. Uno andrà verso l’infinito, l’altro verso la vita. Così, Yekouno, sotto le spoglie di Salomon, acquista una nuova identità come ebreo e parte con una donna sconosciuta che sarà obbligato a chiamare mamma. A spingerlo tra le braccia della donna che lo porterà in salvo è proprio la madre naturale del piccolo, che lasciandolo partire gli dice: “Vai e vivrai, diventa qualcuno”. Queste parole guideranno l’esistenza del giovane Yekouno, il quale lotterà durante tutta la sua vita per diventare “un uomo di questo mondo”, e che, rivolgendosi alla madre, dice: “le tue parole hanno nutrito il mio dolore e le mie speranze” (Mihaileanu e Dugrand, 2017: 11).

Con l’acquisizione della nuova identità, inizia per il piccolo il viaggio fisico ma anche il viaggio interiore che lo porterà a vivere gran parte della sua vita alla ricerca delle vere radici, dell’identità culturale e a superare il sentimento di abbandono generato dall’allontanamento forzato dalla madre. Salomon, quindi, riesce a partire e ad arrivare a Gerusalemme, dove avviene un’ulteriore trasformazione identitaria. Il funzionario che controlla la sua nazionalità e che deve registrarlo come cittadino di Gerusalemme, gli cambia il nome da Salomon a Shlomo, giustificandolo con il fatto che “la lingua comune è l’imperativo, i nomi ebraici sono una necessità” (Mihaileanu e Dugrand, 2017: 40). Ancora una volta si realizza un intervento esterno sulla determinazione dell’identità del personaggio.

La modificazione del nome al migrante, è una realtà che si verifica anche in Italia¹. Questa necessità a volte è determinata da difficoltà linguistiche dovute alla impronunciabilità dei nomi stranieri e al conseguente bisogno di europeizzarli. Altre volte è una richiesta legale che viene sollecitata direttamente dallo

¹ Serva come esempio un articolo di Erica Di Blasi, del 27/02/2017, pubblicato sulla versione digitale del quotidiano *La Repubblica Torino.it*, in cui si fa riferimento a ciò che accade nella realtà di Torino, rispetto alla richiesta di cambio nome da parte di alcuni migranti. Si afferma che solo nel 2010, dall’ufficio anagrafe hanno censito 400 richieste di cambio nome.

stesso straniero, in quanto, acquisire un nome tipico del luogo in cui si cerca di stabilire la propria residenza, è una dimostrazione di integrazione nella nuova terra. Indipendentemente da quelli che sono i motivi che spingono a rinunciare al proprio nome, non dobbiamo dimenticare che è comunque un abbandono identitario che può provocare un conflitto interiore nel soggetto che lotta per riadattare la sua identità al Paese di arrivo. È utile riflettere sulle conseguenze psicologiche che questo cambiamento può provocare, soprattutto se non nasce da una libera scelta del soggetto coinvolto². Ciò può causare disequilibri nel migrante che dovrebbe vivere l'integrazione come accettazione oltre che come scambio e reciprocità.

Ritornando, quindi, al personaggio del nostro racconto, quando Shlomo è finalmente a Gerusalemme, vive un impatto emotivo molto forte dovuto al contatto con una realtà totalmente nuova e lontana da tutto ciò che lui aveva vissuto fino a quel momento. La città, i negozi, l'abbondanza di frutta e verdura, l'acqua, le forti luci che illuminano la città tanto da non capire se è giorno o notte, così come vedere per la prima volta la televisione (33), sono esperienze che lo travolgono e coinvolgono. Questo aspetto della migrazione è ciò che alcuni studiosi, che approfondiscono le tematiche migratorie, definiscono come *shock del futuro* (Novaro e Lavanco, 2005: 82). Secondo gli esperti, infatti, il viaggio migratorio, non rappresenta solo uno spostamento nello spazio ma anche nel tempo. Per questo, per capire la nuova realtà e poterne fare parte, è necessario che il migrante impegni tutte le sue capacità adattive, in modo da poter vivere integrato nel nuovo Paese. Deve, cioè, sviluppare la capacità di essere resiliente, ossia di saper affrontare i disagi e resistere alle difficoltà e alle avversità che la nuova vita gli presenta. Shlomo, invece, data la sua giovane età, lontano dalla sua vera madre, in una terra

² Pensiamo che anche la legge ha sentito la necessità di tutelare il diritto al nome, infatti, nell'art. 6 del Codice Civile si sancisce che *ogni persona ha diritto al nome che le è per legge attribuito*. Mentre l'art. 22 della Costituzione italiana determina che: *nessuno può essere privato, per motivi politici, della capacità giuridica, della cittadinanza, del nome*. Ciò che la legge mira a tutelare con questi articoli è la funzione identificativa del nome, l'assimilazione del soggetto a un territorio, la sua determinazione religiosa, in definitiva la sua individualità.

sconosciuta, con una identità falsa, non ha le risorse necessarie per adattarsi, e come conseguenza, mostra un atteggiamento di negazione verso il mondo esterno. Rifiuta il cibo, non parla e vive in uno stato continuo di paura, temendo che venga scoperta la sua vera identità e che lo rimandino in Etiopia con il conseguente tradimento della promessa fatta alla madre. A ciò si unisce il sentimento di colpa per mentire a tutti coloro che cercano di aiutarlo. Questo isolamento porta Shlomo a una forma di disadattamento sociale che supererà solo quando, morta la donna con cui aveva viaggiato, viene adottato da una famiglia sefardita francese. Il suo reale adattamento alla nuova terra, seppur difficile, inizia quando si sente amato ed accettato dalla famiglia adottiva. Quando Shlomo arriva per la prima volta nella nuova casa, come forma di accoglienza gli regalano un diario, dono che ha un forte valore simbolico in quanto suggerisce la necessità di apertura, è una sollecitazione al racconto che è un elemento fondamentale per superare il trauma migratorio. Si vuole esortare il giovane a scrivere i suoi pensieri e quindi a trovare una maniera per superare i suoi blocchi interiori. La sorella adottiva gli dice: “Con la stilografica potrai scrivere il tuo diario in questo bel quaderno [...] vedrai ti insegnerò io, la sera, annoto tutto quello che mi è successo durante il giorno, tutto quello che mi passa per la testa” (Mihaileanu e Dugrand, 2017: 59).

Offrire al migrante la possibilità di raccontarsi, è un momento nodale per l'integrazione del soggetto. È un mezzo per farsi conoscere e allontanare pregiudizi e timori. Si ritiene che la comunicazione dell'esperienza migratoria e la condivisione siano tanto importanti per superare il trauma del viaggio migratorio che, in Italia, in alcuni centri di accoglienza per migranti, si sta pensando di impiegare un protocollo che si chiama NET Terapia dell'Esposizione Narrativa. È un metodo ideato da Schauer, Neuer e Elbert che sostiene la necessità di utilizzare la narrazione degli eventi traumatici come strumento terapeutico per ridurre i sintomi del trauma e offrire al migrante la possibilità di ricostruire la sua vita in modo sano e sereno, tanto da recuperare la dignità personale.

Nella nuova famiglia, quindi, Shlomo viene accolto con amore, va a scuola e apprende la lingua francese ma nonostante ciò non riesce a vivere sereno e a sentirsi totalmente integrato. Il legame

con le sue origini è forte e tutti i suoi giorni sono impiegati a lottare per non perdere i ricordi, gli odori del passato, i volti presenti nella sua infanzia. La memoria di quello che era stato nella sua terra, il ricordo della madre, dei suoi due fratelli morti, lo accompagneranno ma saranno anche motivo di grande sofferenza, data la impossibilità di manifestare il suo proprio essere, di parlare delle sue vere origini, di raccontare che la donna morta non era la sua vera madre e che lui non è ebreo. In questa nuova tappa della vita, Yekouno, lotta per mantenere vivo il ricordo di ciò che ha contribuito a formare la sua identità originaria. Il sentimento di nostalgia sarà sempre presente in lui così come il timore di perdere la sua reale identità culturale e diventare irriconoscibile agli occhi della madre, che pensa e spera un giorno, di rincontrare. Shlomo vive l'adattamento al nuovo tipo di vita, come uno sradicamento dal suo vero sé in quanto, non solo ha vissuto un allontanamento dalla sua terra, ma anche uno sradicamento identitario. Decide così di creare un legame con il suo passato e lo fa attraverso la parola scritta, tutte le settimane, di nascosto dalla famiglia adottiva, scrive una lettera a sua madre. In realtà, non sa nemmeno dove inviarle e se la donna sia ancora viva, tuttavia, è una comunicazione che Shlomo vuole creare per non perdere quel legame con le sue origini che è per lui fondamentale per andare avanti con la sua vita. Per fare questo, però, deve imparare a scrivere in aramaico che è la lingua nativa e che è il solo idioma che gli permetta di avere un contatto con sua madre e da lei essere compreso. L'aramaico, che lui non aveva imparato a scrivere ma solo a pronunciare, gli permette di entrare in contatto con la sua identità culturale più profonda e di esprimere i suoi sentimenti più intimi. La lingua si manifesta, dunque, come ciò che crea un legame con la madre biologica, ma anche con la madre adottiva. Quest'ultima, infatti, cerca in tutti i modi di creare un contatto con il giovane Shlomo che vive sempre in uno stato di riservatezza, senza raccontare o esprimere il sé più profondo. La donna sa che la lingua con cui si esprimeva il giovane, prima di arrivare a Gerusalemme, era l'aramaico, pertanto, pensa che creare una unione linguistica possa servire e rafforzare il legame affettivo fra i due. Ciò, infatti, accade quando lei impara a dire un semplice sì in aramaico e, quando questo avviene, si realizza un avvicinamento fra due mondi che

appaiono molto distanti. L'atteggiamento di Shlomo cambia perché si sente compreso.

Comunicare nella lingua madre, mantenere viva la tradizione linguistica, è un altro tema fondamentale all'interno del dibattito migratorio. L'idioma delle origini rappresenta la lingua delle emozioni, espressione di una vita che ricorda e caratterizza momenti, odori, persone, situazioni; la lingua di adozione invece, al principio del processo di adattamento alla terra di approdo, rappresenta la lingua della razionalità. La studiosa Francesca Linda Zaninelli, rispetto alla lingua materna, dice che è il codice della continuità affettiva e identitaria, dell'appartenenza, delle radici e delle memorie familiari (Zaninelli, 2008: 54). Con queste parole è possibile intendere il senso dell'identificazione fra identità e lingua. Quest'ultima non è un semplice insieme di vocaboli e verbi ma è un mezzo per esprimere se stessi. Le parole formano l'essere umano e descrivono esperienze grazie alle quali si è ciò che si mostra di essere. Per questo, quando si chiede al migrante di abbandonare la propria lingua è come se gli si chiedesse di rinunciare a una parte di sé, di lasciare andare ciò che è stato fino a quel momento. È necessario, quindi, insistere sul concetto di integrazione identitaria e non di abbandono identitario.

La convivenza fra la lingua madre e quella di adozione è piuttosto complessa, in quanto da una parte si avverte la necessità di apprendere il nuovo idioma, poiché da questo dipende la riuscita di una buona integrazione, dall'altra si avverte la necessità di mantenere la lingua d'origine che determina l'appartenenza alle tradizioni, al sé culturale. È questo uno dei tanti dualismi che si trova a vivere il migrante, opposizione fra ciò che sono le sue origini e il suo bagaglio culturale e sentimentale e ciò che diventa nel paese ospitante.

Nel racconto è proprio con l'avvicinamento linguistico della madre adottiva, alla lingua di Shlomo, che avviene in parte la svolta del personaggio principale. Il giovane, ormai adolescente, nonostante i continui conflitti interiori fra l'identità manifesta e l'identità nascosta, decide di iniziare a vivere, e non solo a sopravvivere. Con questa apertura alla vita, inizia la seconda parte del libro che rappresenta l'adolescenza. Questa fase dell'esistenza, se da un lato è una tappa di sogni e speranze e di amori, dall'altra, per Shlomo, rappresenta il desiderio di voler tornare nella sua

terra, di ritrovare le sue origini, di rivedere sua madre e di vivere la sua vera identità religiosa di cristiano. Nel racconto c'è un momento in cui Shlomo si sente vicino alla sua amata Africa ed è quando, per un breve periodo, ha la possibilità di lavorare in un kibbutz³. Questa esperienza è molto importante per il giovane in quanto il contatto con la natura e con gli animali, la possibilità di camminare a piedi nudi e vivere lontano dal rumore della città, gli permette di ritornare alle origini a tutto ciò che ha rappresentato il suo mondo, prima della migrazione. In questa fase della sua vita, Shlomo matura anche l'idea di voler diventare medico, in seguito, infatti, partirà per Parigi per iscriversi alla Facoltà di Medicina.

Inizia così la terza e ultima parte del libro che rappresenta anche la terza fase della vita di Shlomo, quella relativa alla vita adulta. Il primo capitolo di questo periodo, si intitola "Il secondo esilio" in cui si racconta l'esperienza di studio di Shlomo, a Parigi. Anche in questi anni il sentimento che lo accompagna è quello di *stranamento*, in qualunque luogo cioè si sente come un esiliato, senza origini e senza legami con il passato. Sente di non appartenere a nessun paese, vive nel timore di dimenticare le sue radici, le parole verità e origine identitaria, lo assilleranno come una necessità da soddisfare. Questo sentirsi estraneo in qualunque luogo, è un sentimento che sentono molti migranti, in quanto vivono in quella che si definisce una terra di mezzo, esiliati, sempre in bilico fra ciò che erano e ciò che sono diventati nel nuovo Paese. In lotta per cercare un equilibrio fra diverse culture, lingue differenti e tradizioni lontane.

Il superamento del conflitto interiore di Shlomo avviene alla fine del racconto e coincide con l'età adulta quando, ormai laureato in medicina e sposato, va a lavorare come medico nei Paesi in guerra. È proprio in uno di questi luoghi colpiti da carestia e fame dove, per caso, ritrova finalmente sua madre.

L'epilogo del racconto si intitola "Il grido" che rappresenta il grido di liberazione che la donna emette quando riabbraccia suo figlio dopo i lunghi diciassette anni passati senza avere sue notizie. Shlomo è in un campo di rifugiati come medico per

³ Comunità agricola basata su norme condivise dai membri che ne fanno parte. I principi base sono uguaglianza e collaborazione.

l'associazione Medici Senza Frontiere. L'incontro viene descritto con queste parole:

[...] vedo una sagoma accovacciata, appena protetta da un riparo di tela. È una donna vecchissima. Stesso pudore, stessa dignità risoluta: Kidane, sua madre! [...] lei lo osserva, non osa chiamarlo... Distoglie lo sguardo, si nasconde il viso, lo copre con un lembo di velo. Vuole risparmiargli la vergogna di essere la madre tanto povera di un medico tanto grande (Mihaileanu e Dugrand, 2017: 177).

È così che si vedono e si riconoscono semplicemente dallo sguardo. Non ci sono dubbi su chi sono l'uno per l'altro. Shlomo avanza, a piedi nudi, verso sua madre e le pronuncia delle semplici parole "mamma ti voglio bene"; non servono lunghi discorsi ma c'è solo la forza dell'amore e della speranza che hanno guidato le vite di entrambi in quei lunghi anni passati lontani. Il particolare di avanzare verso di lei a piedi nudi, è emblematico in quanto rappresenta per Shlomo un ritorno alle origini, un ricongiungimento alla terra Africa. Quando sono vicini, si abbracciano ed è in quel momento che si alza il grido: "di rivolta e felicità. Un grido terribile venuto dai secoli. Un urlo trattenuto per diciassette anni in fondo allo stomaco. Kidane libera finalmente quel grido che un giorno ha preso il posto di suo figlio" (Mihaileanu e Dugrand, 2017: 177).

In questa ultima frase, c'è da segnalare un elemento linguistico interessante, quando nel testo si afferma: "Kidane libera finalmente quel grido che un giorno ha preso il posto di suo figlio". Il verbo prendere, utilizzato al passato prossimo, suggerisce un legame ancora molto forte con il presente. Il riferimento ad un sentimento vissuto diciassette anni prima, avrebbe dovuto implicare l'uso del verbo al tempo imperfetto: "quel grido aveva preso il posto di suo figlio". La scelta del passato prossimo vuole trasmettere una idea di dolore perpetuato nel tempo, fino ad arrivare al presente.

Grazie a questo incontro, Shlomo, finalmente, si riconcilia con se stesso e con gli altri; l'incontro con la madre rappresenta il ritrovamento delle origini. Dopo aver mantenuto la promessa fatta alla madre diciassette anni prima, adesso può, finalmente, svelare

a tutti il suo credo religioso e rispettare la sua vera identità culturale. È da evidenziare che la riconciliazione con se stessi e con il mondo esterno avviene solo conservando il proprio passato; è solo in questa maniera che si può costruire un futuro sereno.

Il romanzo *Vai e vivrai*, quindi, decontestualizzato dalla parte propriamente storica, può essere preso come un emblema del dramma che vivono alcuni migranti, in quanto è la storia di un uomo che lotta tutta la sua vita per conservare la propria identità e ritrovare le sue radici. Yekouno è un uomo che, nonostante le numerose avversità, non vuole rinnegare la sua provenienza perché sa che questo non gli permetterebbe di costruire il suo futuro, è un uomo che lotta per conservare i suoi ricordi che lo definiscono e lo determinano nella sua individualità e specificità.

Come sappiamo, l'Italia è pienamente coinvolta nei processi di accoglienza ai migranti, e si trova a fronteggiare diverse problematiche che sono proprie dei processi migratori. Il tema, per esempio, dell'egemonia culturale europea rispetto alle culture migranti, è molto dibattuto. Con le ondate migratorie degli ultimi anni, giungono dal mare, uomini, donne e bambini che abbandonano le terre africane, attraversano il deserto e il Mar Mediterraneo per giungere in Italia. Questo mare si presenta, quindi, come terra di transito, è lo spazio attraverso cui traghettano vite umane che cercano salvezza e opportunità, che inseguono speranze e sogni. È quel Mare Nostrum vissuto da sempre come culla di una cultura superiore che vuole trasmettere la sua egemonia sulle altre. Questa visione provoca spesso conflitti nei migranti che quando arrivano in Italia vorrebbero integrarsi mantenendo la propria identità culturale, mentre spesso si chiede loro una omologazione in cambio di una pacifica convivenza. Il problema identitario nella tematica della migrazione è, pertanto, fondamentale se consideriamo che l'identità culturale definisce l'individuo. Ed è proprio nella definizione dell'identità che si afferma anche l'importanza della memoria che ha un ruolo fondamentale in quanto contribuisce alla costruzione del sé e determina la persona nella sua specificità.

In relazione all'importanza della memoria, il sociologo italiano Franco Ferrarotti dice:

Attraverso l'accumulo dei ricordi, la memoria costituisce la persona come insieme di idee e valori tendenzialmente coerenti, ossia come la «personalità della persona». L'identità non è data una volta per tutte. Non è mai un'acquisizione permanente, e la memoria, d'altro canto, va conservata come un bene fragile, precario e deperibile. L'identità si fa, poco a poco, in base all'esperienza. In questo senso la memoria è la componente essenziale per l'identità dell'individuo e per la sua integrazione nella società (Ferrarotti, 1997: 3).

Come si può osservare, identità e memoria sono unite e collegate fra loro, così che quando il migrante arriva nel nuovo paese, giunge con un carico umano e culturale definito, con il proprio sè determinato e sente il bisogno di essere riconosciuto nella sua unicità ed accettato dalla nuova società in cui vorrebbe ricostruire la sua vita. La memoria è, quindi, come afferma ancora Ferrarotti, “una componente fondamentale dell'essere di ogni individuo, è ciò che, nella costituzione del soggetto, garantisce la sua continuità nel tempo e la sua specificità come irriducibile e irripetibile” (4).

Il migrante, quindi, ha bisogno, nella nuova terra, di sentirsi se stesso, indipendentemente dai cambiamenti che si stanno realizzando nella sua vita. Per questo è necessario che il paese di accoglienza si apra all'accettazione dell'altro in quanto, sempre secondo Ferrarotti, “attendere alla memoria di un individuo, significa attendere alle sue radici, mettere a repentaglio la sua vitalità, le basi della sua identità, pregiudicarne l'orientamento esistenziale” (4). Per questo accettare l'altro è un atto di responsabilità e rispetto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Demetrio, D. (1996). *Raccontarsi. L'autobiografia come cura del sè*. Milano: Raffaello.
- Di Blasi, E. (2017). La repubblicaTorino.it. Recuperato da http://torino.repubblica.it/cronaca/2010/08/11/news/se_lo_straniero_sceglie_un_nome_italiano-6214821/ [Data di consultazione: 06/07/2018].
- Ferrarotti, F. (1997). *L'italia fra storia e memoria. Appartenenza e identità*. Roma: Donzelli.

- Gnisci, A. (2000). *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*. Roma: Bulzoni.
- Mihaileanu, R. e Dugrand, A. (2017). *Vai e vivrai*. Milano: Feltrinelli.
- Novaro, C. e Lavanco, G. (2005). *Narrare il servizio agli immigrati: studi, ricerche. Esperienze, sui temi dell'immigrazione*. Milano: Franco Angeli.
- Pozzi, S. (2015). Trasmissione della lingua, integrazione e identità delle famiglie immigrate. In M. V. Calvi, I. Bajini e M. Bonomi, *Lingue migranti e nuovi paesaggi* (pp. 37-50). Milano: LEL.
- Schauer, M. (2005). *Narrative exposure therapy: a short-term intervention for traumatic stress disorder after war, terror, or torture*. Toronto: Hogrefe & Huber.
- Violi, P. (2014). *Paesaggi della memoria, il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.
- Zaninelli, F. L. (2008). Idee e teorie sulla lingua. La voce di genitori e insegnanti a Milano. *Rivista italiana di Educazione Familiare*, 2, 49-71.

TECNOLOGIE E UMANESIMO:
UN CONTRIBUTO ALLO SVILUPPO
DELLE SCIENZE UMANISTICHE
TECHNOLOGIES AND HUMANISM:
A CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT
OF THE HUMANITIES SCIENCES

María Angélica GIORDANO PAREDES
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Riassunto

Il XX secolo ha aperto le porte alla rivoluzione dell'informazione di massa con lo sviluppo delle tecnologie e la nascita della rete di elaboratori, capaci di calcolare e di gestire grandissime quantità d'informazione a beneficio delle scienze umanistiche, in tutte le sue specialità. Tutto ciò a partire dal contributo degli umanisti italiani che, attraverso l'applicazione tecnologica sia in ambito letterario che in quello storico e linguistico, sono riusciti a migliorare la ricerca e a facilitare la trasmissione delle conoscenze. Inoltre, attraverso questa impostazione innovativa, l'umanesimo italiano è diventato il promotore di un nuovo modo di vedere e di apprezzare le diverse discipline umanistiche.

Parole chiave: tecnologie, scienze umanistiche, umanesimo, contributo.

Abstract

The twentieth century has opened the door to the mass information revolution with the development of technologies and the birth of the computer network, capable of calculating and managing vast amounts of information for the benefit of the humanities in all its specialties. All this starting from the contribution of Italian humanists who, through technological application to both the literary and historical and linguistic fields, have succeeded in improving research and facilitating the transmission of knowledge. Moreover, through this innovative

approach, Italian humanism enhanced a new form of seeing and appreciating the various humanistic disciplines.

Keywords: technologies, humanities, humanism, contribution.

Ogni volta che si entra nel merito della linguistica computazionale è sempre opportuno partire dal concetto base di informatica e dalla sua origine, nel 1962, termine proposto da Philippe Dreyfus sulla rivista *Gestion*, in opposizione a *Computer science*, molto diffuso nei paesi anglosassoni. La definizione, secondo Orlandi (1990: 22) riguarda la “scienza che studia il trattamento (trasmissione ed elaborazione) di informazioni codificate (dati), mediante operazioni logiche (logico-formali) e procedimenti automatici”. L’importanza dell’insistenza nella medesima definizione parte dalla necessità di sottolineare il ruolo primario che la scienza della comunicazione ha nel nuovo modo di vedere e di trattare il linguaggio scritto e orale, e lo sviluppo delle metodologie pratiche che incidono nello studio delle materie umanistiche, e principalmente la sintassi e la semantica, due branche fondamentali della linguistica nel trattamento delle lingue straniere. Allo stesso livello di importanza si colloca l’informazione¹ che porta con sé la conoscenza provvista di certo pragmatismo, necessario e base nella trasmissione di informazione, senza la quale non sarebbero possibili gli atti linguistici². In questo contesto si produce l’incontro fra le discipline linguistiche e le nuove tecnologie informatiche processate sotto forma di testi linguistici, dizionari, ipertesti, corpora, automatizzazione del linguaggio naturale, suoni, immagini, ecc. “Il trattamento di testi è tipico delle discipline

¹ Intenderemo per informazione il risultato dell’assunzione di una parte dell’universo all’interno di un’attività conoscitiva, in modo che tale risultato sia eventualmente comunicabile (Orlandi, 1990: 25).

² La *teoria degli atti linguistici* di John Searle si basa sul presupposto che con un enunciato non si possa solo descrivere il contenuto o sostenerne la veridicità, ma che la maggior parte degli enunciati servano a compiere delle vere e proprie azioni in ambito comunicativo, per esercitare un particolare influsso sul mondo circostante. Recuperato da https://it.wikipedia.org/wiki/Teoria_degli_atti_linguistici [Data di consultazione: 18/04/2018].

umanistiche [...]. Esso fornisce automaticamente indici di parole, lessici, concordanze, thesauri, edizioni critiche, analisi di immagini, analisi di suoni” (Orlandi, 1990: 109), elementi indispensabili da processare e produrre tramite il calcolatore, ma “le macchine informatiche non sono in grado di gestire qualsiasi tipo di informazione”. L’informatica, infatti, si incarica di gestire la cosiddetta informazione “espressa sotto forma di dati codificabili con precisione”. A questo punto bisogna chiarire che l’informatica umanistica

è un settore dai contenuti in rapida evoluzione, in conseguenza della diffusione di nuove tecnologie e dell’aprirsi di nuove prospettive di applicazione di strumenti informatici e telematici alle materie umanistiche (Cristofori, 2004: 2)

e per questo motivo non è facile definire il termine nell’insieme dei limiti predeterminati, considerando che si tratta di un campo abbastanza largo e complesso.

Il professore e linguista Giovanni Adamo (2000: 1), nell’introduzione scritta per l’enciclopedia digitale Treccani, sostiene che “l’espressione *informatica umanistica* è stata coniata all’inizio degli anni Novanta sul modello di locuzioni già lessicalizzate in altre lingue, in analogia con i settori applicativi dell’informatica giuridica e dell’informatica medica [...]”. Come conseguenza, le diverse discipline umanistiche, attraverso la formulazione di dati, codici e riferimenti statistici, riescono a inserirsi nella comunicazione automatica e a manifestarsi allo stesso livello delle altre discipline considerate pienamente scientifiche e tecniche. La linguistica computazionale, specificamente, analizza in prevalenza testi scritti, ma anche quelli che provengono da brani orali, in supporto digitale, i quali “sono analizzati nelle loro componenti strutturali e stilistiche, in cui si possano ravvisare delle strutture formali che possano essere comparate o catalogate” (Orlandi, 1990: 117) per poi essere processate e trasmesse in formato digitale, compito quest’ultimo degli analizzatori automatici.

È sufficiente uno sguardo alla storia dell’informatica applicata alle discipline umanistiche per intravedere lo sviluppo graduale che fissa le origini agli anni Quaranta del XX secolo.

Durante la seconda guerra mondiale, però, si evidenziano dei tentativi di trattamento di dati linguistici automatici “per la composizione crittografica di messaggi e la traduzione assistita dai primi rudimentali calcolatori” (Adamo, 2000: 2). Ma è negli anni Sessanta, in Francia, che entra in uso la terminologia che oggi conosciamo come informatica, e più precisamente, informatica umanistica. Si tratta di un termine

assunto per designare non più soltanto le innovazioni tecnologiche [...] ma anche e soprattutto, il complesso di conoscenze teoriche che costituiscono le premesse per il funzionamento delle macchine e assicurano lo sviluppo di metodologie applicative coerenti (Adamo, 2000: 2).

È chiaro che la disciplina d’interesse in questo trattato, cioè la linguistica con tutte le sue branche, si è nutrita degli studi di Brandwood (1956), Guiraud (1960), Herdan (1964) e Muller (1977), per trarre spunto dall’applicazione di calcoli automatici e l’analisi testuale, con speciale ripercuizione in settori affini come la linguistica quantitativa, la linguistica matematica e la lessicometria. Alla fine degli anni Cinquanta, si pubblicano le prime concordanze automatiche che consistono in un elenco di

parole presenti in un testo, situate ciascuna all’interno di un breve contesto e accompagnate dal riferimento alla pagina e alla riga in cui compaiono, consentono una lettura sintetica o sinottica di quel testo, perché presentano simultaneamente al lettore tutti i brani in cui una determinata parola ricorre (Adamo, 2000: 5).

A partire dal XXI secolo, il progresso dell’informatica umanistica in Italia ha avuto una spinta notevole, soprattutto nell’ambito delle biblioteche e degli archivi digitali, grazie al contributo di *Google* e alle iniziative del Ministero per i Beni Culturali nei progetti di digitalizzazione testuale e archiviazione. In questo modo, oggi sono disponibili in rete, e si possono consultare senza difficoltà alcuna. Il professore Marco Biffi, specialista in Scienze Umanistiche e responsabile del sito

dell'Accademia della Crusca, spiega, nella sua intervista, fatta nel 2011 da Ilaria Marchionne³, che

ciò è successo sia per gli studi in ambito letterario che per quelli in ambito linguistico e in particolar modo in ambito storico-linguistico; in quest'ultimo caso c'è stata tutta l'attività dell'Accademia della Crusca che ha prodotto un sistema di banca dati notevole.

Nell'ambito della lessicografia e lo sviluppo dei corpora, grazie al sostegno dell'Accademia della Crusca, Firenze ha avuto un ruolo molto importante già nel periodo che precede gli anni Novanta del XX secolo. Infatti, secondo Biffi:

Nel 1967 escono le prime concordanze in assoluto in Italia fatte sugli *Inni Sacri* di Manzoni sempre nell'ambito di questo progetto, quindi è evidente come ci sia questa tradizione molto forte legata alla linguistica computazionale e allo studio dei corpora [...]. Negli ultimi 15 anni ci siamo resi autonomi anche da Pisa e abbiamo cominciato anche a fare strumenti informatici in proprio, sia sul lato testuale e quindi corpora, sia per dizionari elettronici, archivi e biblioteche digitali (Biffi, 2011: 2).

L'applicazione delle nuove tecnologie alle discipline umanistiche, in questo caso alla lessicografia, permette un più facile accesso ai materiali e alla consultazione rapida anche in modalità *on-line*. Contribuisce anche a rendere meno faticosa la ricerca in ambito umanistico e specificamente linguistico. Pertanto, si può dire che il contributo dell'informatica in questo settore ha accelerato e permesso la creazione dei corpora, cosa che, senza la tecnologia, sarebbe stata quasi impossibile da realizzare per via dell'estensione e della complessità della raccolta di materiale tanto vasto quanto quello lessicale. Infatti, le evidenze mostrano la faticosa dedizione dei lessicografi, durata anni e anni senza risultati

³ *Discipline umanistiche e informatica: facciamo il punto con il Professor Marco Biffi* di Ilaria Marchionne. Data l'esperienza e la preparazione sull'argomento, gli abbiamo chiesto un contributo per fare il punto sul rapporto tra le discipline umanistiche e l'informatica (Marchionne, 2011: 1).

totalmente soddisfacenti, finché l'informatica accelerò il processo e facilitò i risultati.

Oggi si parla di rivoluzione tecnologica per dare una spiegazione all'evoluzione che l'informatica ha avuto lungo l'ultimo secolo della storia, però, secondo il parere di Alfredo Bonassi:

La rivoluzione non c'è stata, per lo meno nel senso etimologico del termine, probabilmente perché l'informatica non è uno «strumento» vero e proprio, ma un insieme di conoscenze e metodologie che trovano concreta applicazione in ambiti specifici attraverso l'utilizzo di apparecchiature, in continua evoluzione, le cui caratteristiche si sviluppano con riferimento a finalità che non dipendono dall'ambito umanistico, il quale ne rimane un fruitore (Bonassi, 2008: 4).

Perciò, il centro del progresso è nelle mani di tutti coloro che hanno utilizzato le tecnologie per andare avanti nelle loro ricerche e hanno permesso, così, il notevole sviluppo e l'illimitata capacità di applicazione in qualsiasi ambito, anche se è quello umanistico il nostro epicentro d'interesse. "In questo senso c'è stata una trasformazione profonda con le possibilità di comunicazione e di conoscenza offerte dalle nuove tecnologie [...] e una traslazione da una storia con il computer a una informatica storica" (Bonassi, 2008: 4).

Finora, l'informatica umanistica si è occupata del trattamento informatico dei testi, utilizzando gli strumenti tecnici, metodologici e teorici necessari nell'ambito umanistico, della realizzazione di banche dati e recenti possibilità di comunicazione offerte dalla telematica, inerenti la ricerca metodologica e didattica delle diverse discipline umanistiche, e anzitutto di

un ampio scambio di esperienze tra [...] le diverse informatiche umanistiche specifiche, che possa contribuire a conservare quel carattere di dinamicità e quella ricchezza di prospettive che hanno distinto in questi ultimi anni il settore di cui ci stiamo occupando (Cristofori, 2004: 9).

A questo punto si può trattare lo studio delle discipline umanistiche per settori, ciascuno dei quali presenta delle

caratteristiche rilevanti e specifiche, necessarie per chiarire la funzione di questi nell'ambito informatico. In primo luogo, si parlerà dell'informatica nelle discipline linguistiche e letterarie, specificamente inerenti la codifica e transcodifica di testi⁴, di indici e concordanze⁵, di lessicografia, di analisi stilometriche⁶, di analisi linguistiche e di traduzione automatica. La lessicografia o "studio descrittivo dell'uso di elementi lessicali nel discorso" (Quemada, in Zampolli e Capelli, 1984: 25) parte dall'uso di basi di dati testuali per il trattamento automatico.

Si tratta in sostanza di selezionare gruppi testuali omogenei, e indicizzarli in modo da poterne ottenere rapidamente, ogni volta che sia necessario, informazioni approfondite. Si passa dalla pura ricerca e ordinamento formale di parole [...] tipica di indici e concordanze, all'accostamento di termini secondo griglie o insiemi semantici o secondo la struttura grammaticale e sintattica in cui sono inseriti. Una parola deve poter essere facilmente associata a sinonimi o antonimi, per poter determinare con esattezza i diversi significati in diversi contesti; o essere associata a contesti strutturali simili a quelli in cui si trova nel singolo esempio scelto, per determinarne l'uso specifico in contesti simili (Orlandi, 1990: 125).

Lo stesso succede nell'area semantica, in quanto, alla scelta degli *insiemi concettuali* da automatizzare e introdurre in contesti specifici, "qui interviene il rapporto fra programmatori e lessicografi" laddove, "i lessicografi siano al massimo consci dei meccanismi intimi dei procedimenti informatici" (Orlandi, 1990: 126).

⁴ L'analisi automatica di un testo mediante un computer presuppone che quel testo sia presente nella memoria del computer. Il passaggio dal supporto cartaceo a quello magnetico si risolve in procedimenti ora di codifica, ora di transcodifica. Tali procedimenti sono spesso considerati come un'operazione puramente meccanica [...] (Orlandi, 1990: 119).

⁵ Gli indici e le concordanze sono stati considerati, ben prima dell'avvento degli strumenti di automazione, degli utilissimi strumenti di analisi linguistica e letteraria, anche se essi, soprattutto le concordanze, erano stati prodotti solo per pochi testi, per evidente motivo economici e psicologici (Orlandi, 1990: 121).

⁶ L'analisi cosiddetta stilometrica di un testo consiste nell'applicazione di tecniche statistiche nello studio delle caratteristiche dello stile di quel testo (Orlandi, 1990: 127).

Per quanto concerne il trattamento dei contenuti testuali o le analisi linguistiche, si tratta di processare e riconoscere “sequenze di caratteri”, cioè strutture grammaticali e sintattiche⁷, ma anche semantiche. Tutto ciò è abbastanza complesso, giacché “uno stesso vocabolo può apparire sotto varie forme, in dipendenza della flessione, della declinazione, della coniugazione [...]” (Orlandi, 1990: 129) e deve essere riconosciuto secondo la funzione e il contesto in cui si esprime; ma la funzione sintattica può essere diversa; cioè, aggettivo, sostantivo, articolo, participio, preposizione, ecc. Per quanto riguarda l’analisi semantica c’è molta strada ancora da percorrere “perché le teorie e le procedure in questo campo sono ancora molto incerte” (Orlandi, 1990: 129).

Nell’attualità si parla di *web* semantico⁸ e dell’uso dei motori di ricerca automatica dei contenuti. Ma le parole sono collegate a una rete di funzioni che dipendono esclusivamente dal contesto comunicativo; perciò, nel trattamento automatico dell’informazione accade con molta frequenza che ci sia un’inevitabile ambiguità dei termini di ricerca, giacché “l’efficacia dell’operazione dipende dagli algoritmi che il motore di ricerca utilizza per estrarre contenuti [...] e se quei contenuti si prestano ad essere indicizzati secondo una gerarchia ad albero”. Cioè, si tratta di “un’espressione unica che

⁷ In tal senso la grammatica generativa considera di una lingua da un lato la divisione in categorie ben precise del suo vocabolario o parti del discorso; dall’altro le diverse combinazioni che tali categorie possono assumere per formare frasi anche con un significato corretto [...]. Se è possibile istruire il computer in modo che esso possa riconoscere a quale categoria appartengono le parole di cui è formato il testo da analizzare e [...] possa riconoscere quali regole sono applicate nella formazione delle frasi [...] soggetto, predicato, complementi, [...] e dunque fornire l’analisi automatica della frase, questo è ciò che si chiama in sostanza analisi linguistica (Orlandi, 1990: 128).

⁸ Il termine *Web Semantico* è stato proposto per la prima volta nel 2001 da Tim Berners-Lee. Da allora il termine è stato associato all’idea di un *Web* nel quale agiscono *agenti* intelligenti (creati senza ricorrere all’intelligenza artificiale ad alti livelli), applicazioni in grado di comprendere il significato dei testi presenti sulla rete e, perciò, in grado di guidare l’utente direttamente verso l’informazione ricercata, oppure di sostituirsi a lui nello svolgimento di alcune operazioni. Un agente dovrebbe essere in grado di comprendere il significato dei testi presenti in rete, creare percorsi in base alle informazioni richieste dall’utente, guidandolo poi verso di esse (in alcuni casi si può anche sostituire all’utente) e spostarsi di sito in sito collegando logicamente elementi diversi dell’informazione richiesta (Dorati e Costantini, 2001: 1).

ha un rapporto molto generico col contenuto effettivamente ricercato” (Ceravolo, 2006a: 1). Una probabile soluzione per evitare l’ambiguità sarebbe l’utilizzo delle cosiddette ontologie

Le ontologie sono innanzitutto degli schemi e come tali hanno lo scopo di organizzare un dominio. Questo può essere molto utile nei processi produttivi di una comunità ristretta. Una informazione solitamente non ha valore solo in una fase del processo produttivo, la stessa informazione può essere utile in situazioni diverse. Più spesso non è l’intera unità informativa ad essere recuperabile ma una parte di essa. Questo richiede uno schema di organizzazione dei dati in grado di suddividere il dominio in tutte le classi di oggetti che hanno un ruolo nei suoi processi. Qui si sta entrando nel campo del *Knowledge Management*. Le ontologie diventeranno probabilmente lo strumento più potente a disposizione delle politiche di *Knowledge Management*. E se queste politiche intendono servirsi di Internet come infrastruttura i linguaggi del *web* semantico diventano una risorsa applicativa indispensabile (Ceravolo, 2006a: 3).

Ma la realtà è che questo campo presenta ancora molte incertezze, quindi, diventa necessario:

estendere l’attuale *web* in modo da favorire lo scambio di informazioni oltre che tra esseri umani anche tra programmi per computer, tramite una rappresentazione che anche questi ultimi siano in grado di utilizzare e, in un certo modo, di comprendere. Grazie a questa nuova concezione, la connessione fra i testi e le parole va al di là del legame sintattico, ma si basa soprattutto sul significato dei documenti pubblicati e sulla possibilità di metterli in relazione fra loro mediante parole-chiave che sostengono il testo scritto (Ratto, 2010: 1).

Perciò,

la sfida del *web* semantico, in definitiva, è quella di trovare un linguaggio logico adatto ad esprimere sia i dati che le regole per il ragionamento automatico sui dati [...] e deve essere sufficientemente espressivo da abilitare il ragionamento su scala *web* (Epifani, 2009: 10).

In questo senso si sta impostando la ricerca del linguaggio naturale, in attesa di risultati che possano rimediare i problemi odierni e risolvere l'ambiguità, sulle aspettative basate nelle ontologie.

La traduzione automatica⁹ ha anche una sua storia che risale ad alcuni secoli addietro e si basa nello stesso modo nel calcolo, cioè nella matematica e nella logica. “I primi esperimenti prescindevano da una vera e propria teoria linguistica e si basavano su meccanismi di consultazione informatica di un dizionario di macchina parola per parola” (Orlandi, 1990: 130).

In seguito si aggiungono i lavori di Hillel e Chomsky e negli anni Sessanta “venne acquisita la consapevolezza che senza una base teorica adeguata (che non esisteva) i tentativi non sarebbero approdati ad alcun risultato” (Orlandi, 1990: 130). Ma l'evoluzione è stata, senza dubbio, molto veloce e adesso, in pieno XXI secolo, si può dire che

lo sforzo è stato ampiamente ripagato dai contributi recenti della linguistica computazionale che hanno prodotto uno scenario totalmente nuovo nel settore della traduzione e hanno indotto un profondo ripensamento dei meccanismi di produzione e di mercato in quest'area (Chiari, 2011: 31).

Quando si parla di traduzione automatica bisogna ricorrere alle due tipologie per capire meglio la sua evoluzione e i suoi contributi alle scienze umanistiche:

⁹ La traduzione automatica (TA) è una traduzione automatizzata, ovvero, il processo che utilizza un *software* per tradurre un testo da una lingua naturale a un'altra. Per elaborare qualunque traduzione, umana o automatica, è necessario che il significato di un testo in lingua originale (di partenza) sia restituito integralmente nella lingua di arrivo, cioè la traduzione. Anche se a prima vista sembra essere elementare, si tratta di una questione molto più complessa. Infatti, la traduzione non consiste nella mera sostituzione di una parola con un'altra. Un traduttore deve interpretare e analizzare tutti gli elementi in un testo e sapere quale parola può influenzarne un'altra. Ciò richiede un'estesa competenza in grammatica, sintassi (struttura delle frasi), semantica (significati) in entrambe le lingue, quella di partenza e quella di arrivo, oltre che una familiarità con le corrispondenti aree geografiche locali. Recuperato da <http://www.systran.it/systran/profilo-aziendale/tecnologia-traduzione/cosa-e-la-traduzione-automatica/> [Data di consultazione: 15/03/2018].

La prima, la cosiddetta traduzione automatica basata su regole, si fonda sull'idea che uno strumento, per poter svolgere un compito di traduzione, deve possedere un dizionario e una grammatica delle lingue da trattare il più ampio possibile e una serie di regole di conversione che permettano di passare da una frase in una lingua di partenza (*source language*) a una frase nella lingua di arrivo corrispondente (*target language*). La seconda [...] è la traduzione automatica statistica. Questo tipo di sistema usa pochissima informazione sulla grammatica e spesso non possiede nemmeno un dizionario. L'idea su cui si fonda è piuttosto semplice ma incredibilmente produttiva [...]. Le equivalenze proposte da un modello statistico di traduzione generalmente sono più plausibili di quelle prodotte da sistemi basati su regole, perché sono basate su traduzioni reali e di qualità prodotte da traduttori professionisti e non su costruzioni di corrispondenze astratte (Chiari, 2011: 31).

È chiaro che i sistemi di traduzione automatica non sono perfetti e risultano meno effettivi quando il contesto è molto complesso. Per risolvere questi problemi, negli anni Novanta ricompare il modello interlinguistico, con una seconda generazione di sistemi che costituiscono la cosiddetta traduzione automatica basata sulla conoscenza, dove il linguaggio di rappresentazione del significato di un testo viene descritto tramite un'ontologia. Il collegamento fra la rappresentazione semantica e l'ontologia è proporzionato dal lessicone, che fa sì che i significati delle parole siano definiti attraverso le sue proiezioni verso le unità ontologiche. Questa ontologia, indipendente dalla lingua, non solo fornisce le unità concettuali che costituiscono la rappresentazione semantica ma definisce anche un insieme di operazioni composite che permettono la combinazione delle cosiddette unità concettuali, con lo scopo di riuscire a rappresentare dei significati molto più complessi. A tali effetti si può dire che

è comunque impossibile non riconoscere oggi il successo delle applicazioni automatiche: capire cosa c'è scritto in una pagina *web*, leggere il messaggio di un *forum*, leggerci istruzioni e altri documenti. Tale riconoscimento è confermato dalla rivoluzione che di fatto ha cambiato il mercato della traduzione (Chiari, 2011: 32),

grazie al progresso e ai successi dei sistemi di traduzione automatica, anche se la ricerca in questo ambito, ha ancora un futuro incerto e pieno di aspettative.

Per concludere, è importante accennare che riguardo le applicazioni della linguistica computazionale alla scrittura digitale si prevede un notevole progresso in quanto si incrementeranno nuovi programmi di correzione sintattica, aggiungendo delle tecniche di analisi linguistica molto più raffinate e superiori a quelle utilizzate fino a questo momento. E, inoltre, gli strumenti utilizzati nel trattamento del linguaggio naturale saranno molto più sofisticati e dettagliati. In questo modo, la linguistica computazionale pretende introdurre nei calcolatori le diverse abilità linguistiche per facilitare lo sviluppo scientifico, teorico e applicato, laddove il nuovo umanesimo è anche presente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adamo, G. (1989). *Trattamento, edizione e stampa di testi con il calcolatore*. Roma: Bulzoni Editori.
- Adamo, G. (2000). *Informatica Umanistica*. Recuperato da http://www.treccani.it/enciclopedia/informatica-umanistica_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Data di consultazione: 12/04/2018].
- Bara, B. G. (1983). *La linguistica computazionale*. Milano: Franco Angeli Editore.
- Bartolotta, S., Giordano Paredes, M. A. e Moreno Celeghin, M. G. (2018). Web 2.0 y aprendizaje cooperativo: una propuesta de la Universidad Nacional de Educación a Distancia para la enseñanza de la lengua italiana. In O. Buzón García (coord.), *Nuevas pedagogías con tecnologías emergentes* (pp. 67-84). Madrid: Dykinson.
- Bonassi, A. (2008). Informatica e materie umanistiche. Materie storiche. Appunti. *Ager Veleias*, pp. 1-7. Università degli Studi di Parma.
- Ceravolo, P. (2006a). *Che cos'è e a cosa serve il Web Semantico*. Recuperato da <http://www.html.it/articoli/cos-e-a-cosa-serve-il-web-semantico-1/> [Data di consultazione: 20/01/2018].

- Ceravolo, P. (2006b). *I linguaggi del Web Semantico*. Recuperato da http://pro.html.it/articoli/id_334/id_cat_46/pro.html [Data di consultazione: 25/01/2018].
- Ceravolo, P. (2006c). *Costruiamo le ontologie per il Web Semantico*. Recuperato da http://pro.html.it/articoli/id_341/id_cat_46/pro.html [Data di consultazione: 30/01/2018].
- Chiari, I. (2011). *Traduzione automatica*. Recuperato da http://www.xlatangente.it/upload/files/Materiale%20Sfoggia/26/31_33_XlaTangente_26pdf [Data di consultazione: 20/02/2018].
- Cristofori, A. (2004). *Informatica umanistica e obiettivi didattici. Storicamente Laboratorio di Storia*. Bologna: Università degli Studi di Bologna.
- Dorati, A. e Costantini, S. (2001). *Approcci al Web Semantico*. Recuperato da <http://www.websemantico.org/articoli/approcciwebsemanticophp#> [Data di consultazione: 03/02/2018].
- Epifani, F. (2009). *Il Web semantico*. Recuperato da <http://www.slideshare.net/stefanoepifani/dispensa-5-il-web-semantico?src=embed> [Data di consultazione: 15/02/2018].
- Mandrioli, D. (1988). *Elementi di informatica*. Milano: McGraw-Hill Libri Italia srl.
- Marchionne, I. (2011). *Discipline umanistiche e informatica: facciamo il punto con il Professor Marco Biffi. Comunicazione Generativa*. Recuperato da <http://www.comunicazionegenerativa.org/discipline-umanistiche-e-informatica-facciamo-il-punto-con-il-professor-marco-biffi/> [Data di consultazione: 06/03/2018].
- Orlandi, T. (1990). *Informatica umanistica*. Roma: La nuova Italia scientifica.
- Ratto, P. (2010). *Web semantico: una facile Introduzione*. Recuperato da <http://paoloratto.blogspot.com.es/2010/01/web-semantico-una-facile-introduzione.html> [Data di consultazione: 09/03/2018].

EL HUMANISMO PERSONALISTA
EN LA CULTURA ITALIANA DE LA POSGUERRA
PERSONALISTIC HUMANISM
IN POSTWAR ITALIAN CULTURE

María Belén HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Murcia

Resumen

Los pensadores franceses Mounier y Maritain, entre los años 30 y 40 del s. XX, desarrollaron la filosofía denominada *personalismo*; de acuerdo con una renovada visión de humanismo integral, que fue largamente difundida en toda Europa y América Latina tras la Segunda Guerra Mundial. El personalismo tuvo un especial impacto en Italia, tanto en el ámbito político, en busca de fórmulas de equilibrio entre el capitalismo y el comunismo, como en el ámbito artístico y social. En este trabajo se propone una visión articulada de la influencia del personalismo para la humanización expresiva del cine y la literatura italianas de la posguerra, considerándolo una de las principales fuentes de estímulo para su producción.

Palabras clave: literatura italiana, cine, neorrealismo, Stefanini, Maritain.

Abstract

The French thinkers Mounier and Maritain, between the 30s and 40s of the s. XX, developed the philosophy called *personalism*; in accordance with a renewed vision of integral humanism, which was widely spread throughout Europe and Latin America after the Second World War. Personalism had a special impact in Italy, both in the political sphere, in search of equilibrium solution between capitalism and communism, as well as in the artistic and social sphere. This paper proposes an articulated vision of the influence of personalism for the expressive humanization of Italian post-war cinema and literature,

considering it one of the main sources of stimulation for such production.

Keywords: Italian literature, cinema, neorealism, Stefanini, Maritain.

1. ¿QUÉ ES EL PERSONALISMO?

El personalismo aparece como el humanismo moderno y se considera una de las corrientes espiritualistas cristianas más importantes del siglo XX. En la filosofía contemporánea, el término fue utilizado por Ch. Renouvier en 1903 para designar su filosofía a favor de la dignidad y el valor de la persona humana frente al panteísmo alemán y al positivismo francés finisecular.

Ya a fines del s. XIX, el movimiento espiritualista liderado por Henri Bergson se oponía al positivismo de Comte y al idealismo de Hegel, en busca de valores morales, religiosos y estéticos. En plena efervescencia de las revoluciones liberales, el espiritualismo consideraba la conciencia como primer modo de conocimiento, por encima de la experiencia y la razón que predominaban en la ciencia y el materialismo.

En su reaparición en los años 30, el personalismo se identifica con una generación de jóvenes franceses que defendían la síntesis entre pensamiento y acción, como respuesta a la crisis política, económica y social del primer tercio del siglo. En este movimiento de vanguardia católica, destacan entre otras¹ las figuras de Jacques Maritain (1882-1973) y Emmanuel Mounier (1905-1950), discípulos de Bergson, quienes, junto con otros, crearon las tesis doctrinales del renovado personalismo.

Maritain, de origen protestante convertido al cristianismo y casado con una judía, representó el modelo de conversión intelectual gracias a la filosofía de Bergson y la amistad con Leon Bloy. Su filosofía política concibe al hombre como

¹ Maurice Blondel (1848-1949) también será un importante exponente del espiritualismo moderno francés cuya obra tuvo amplia repercusión en Italia. Otras figuras del movimiento fueron: Gabriel Marcel, Nicolás Berdiaeff y Denis Rougemont.

persona, no como fragmento de una totalidad social: la sociedad debe amoldarse a las personas y no al revés. En consecuencia, fue un firme defensor de la posible cooperación entre religiones, culturas y sistemas políticos diversos, dentro del respeto de los derechos humanos y la búsqueda de la paz internacional.

Maritain reinterpretó el pensamiento tomista, relacionándolo con temas del pensamiento moderno. Tras algunas controversias con la Santa Sede, publicó en 1936 su obra más emblemática titulada *Humanisme intégral*, donde prefigura en vísperas de la guerra, una sociedad liberal y democrática de inspiración cristiana, desarrollando la idea de un humanismo teocéntrico (ya no antropocéntrico), capaz de dar vida a los valores de la democracia con los principios del evangelio.

Por su parte, Emmanuel Mounier – creador del personalismo social y fundador de la revista *Esprit* en 1932 – observa en el maquinismo impulsado por todos regímenes modernos (del liberalismo burgués al fascismo, socialismo o comunismo) la causa de una mistificación moral. Así mismo, señala como momento de ruptura entre el espíritu y el mundo el periodo del Renacimiento; aunque según él, sería Descartes el responsable del definitivo alejamiento entre ambas esferas. El espíritu “abandonado inerme a la potencia de las matemáticas” (Mounier, 1993: 945-969) se consagró al dominio de la tierra, racionalizando la vida hasta sofocarla.

Para Mounier y los colaboradores de la revista *Esprit*, la crisis económica y las secuelas de las guerras y opresiones del siglo XX manifiestan de forma palmaria la pérdida de valores humanos de su tiempo. En consecuencia, el hombre sufre esa ruptura o desintegración de la unidad de la persona en relación con los demás. En otras palabras, al separarse de la comunidad el hombre ha perdido la razón del ser.

Maritain y Mounier son de los primeros en advertir que el crecimiento de la *felicidad material*, en dependencia de la multiplicación de las cosas, representa una amenaza para la libertad. Por tanto, su postura crítica tanto frente al capitalismo como al socialismo escandinavo o al comunismo marxista los ha hecho precursores de la contestación a la burguesía que culminará en los años sesenta.

Para Mounier, la persona se distingue del individuo, porque la primera es capaz de relacionarse libremente con los demás a través de valores superiores a su propia vida. El conflicto es solamente un estadio elemental del reconocimiento, pues la persona responde a una llamada que la hace actuar junto a otras personas en un solo movimiento y de esta forma se convierte en trascendente. En este sentido, el personalismo se diferencia del existencialismo, que considera cualquier adhesión como una mistificación. La filosofía personalista no es concebida como un sistema, sino como una ética abierta a la penetración de la intimidad humana reacia a todo dogmatismo o espiritualidad cerrada. Representa un lugar de encuentro donde todas las creencias pueden ponerse de acuerdo para construir un mundo en común.

En síntesis, los intelectuales espiritualistas aspiraban a sentar las bases de una nueva civilización, según un humanismo nuevo, personalista e integral, capaz de recuperar la dignidad humana. Así pues, el personalismo desde dicha perspectiva de proyecto civilizador se concibe ante todo como un método global de revolución; es decir, una pedagogía general del hombre y la sociedad.

2. EL PERSONALISMO EN ITALIA

En Italia durante los primeros decenios del siglo la escuela positivista del Reino Unido, imbuida de una concepción del hombre y del mundo laica, consiguió modernizar la cultura y los distintos campos del saber equiparándose al resto de países europeos. Se desarrollaron las ciencias sociales, de la pedagogía a la sociología, del derecho penal a la psicología y las ciencias políticas. Sin embargo, el entusiasmo por los progresos técnicos y científicos abrió poco a poco espacio a la necesidad de atender a la dimensión interior del hombre; es decir, de hacer corresponder el conocimiento de la realidad externa con la actividad de la conciencia. En consecuencia, nacieron nuevas doctrinas subjetivistas para las cuales, por encima de la realidad, lo más importante era lo que el hombre pensase de ella. En este deseo creciente de orientar la ciencia desde el objeto hacia el sujeto, puede advertirse el origen de una suerte de humanismo cuyos efectos se dejaron sentir hasta la década de los 30 (Hughes, 1967: 71).

En efecto, junto al neoidealismo de Croce y Gentile, se difunden motivos ético-religiosos en busca de la fe en lugar de la razón; una búsqueda impelida por la exigencia de conocer el alma más que la idea. Se trata de tendencias brotadas de los fermentos espiritualistas, y como en Francia, no se oponían al saber científico, sino que aspiraban a trazar una vía intermedia entre la filosofía positivista y el idealismo neohegeliano. Entre los filósofos que representan esta postura, destacan Piero Martinetti y Antonio Banfi.

Dentro de estos círculos, el personalismo tuvo una amplia influencia, tanto en el ámbito cultural como político, pues su presencia es apreciable desde los años previos a la guerra hasta la tercera mitad del siglo. El pensamiento político del fundador del Partito Popolare Italiano, Luigi Sturzo, se remonta ya al personalismo. Sucesivamente, la izquierda de la DC en Italia, Dossetti, Fanfani, La Pira, Luzzati y el propio Aldo Moro propusieron una constitución de proyección personalista en Italia, inspirándose en el *Humanismo integral* de Mounier y Maritain, que permeaba lo más avanzado de la cultura intelectual católica de la posguerra (Bonanate y Papini, 2008: 35). De hecho, a la caída del fascismo, algunos de estos activistas católicos aspiraban precisamente a la creación de un Estado cristiano, socialista y solidario². Como recuerda Giuliano Amato (2016), el espíritu personalista fue el humus filosófico para una renovación del Estado, donde la persona y la solidaridad entre las personas se anteponen a las razones institucionales. No olvidemos que Maritain, tras formar parte del movimiento francés de la resistencia, fue nombrado embajador de Francia en el Vaticano, entre 1945 y 1948, lo cual le dio la

² El escritor y periodista Sergio Romano refiriéndose a la trayectoria de Giuseppe Dossetti, sintetiza de forma muy clara el proyecto político de los jóvenes católicos imbuidos del personalismo. Según Romano, la caída del fascismo marcó para los personalistas italianos el momento ideal para formar un Estado cristiano y solidario, según las teorías de Mounier y Maritain. El denominado *cattocomunismo*, en muchos aspectos se considera la continuación del proyecto de Dossetti, pues en la Italia democrática el ala izquierda de la DC convenció a los comunistas para unir fuerzas en su rechazo al Estado Liberal y sólo gracias a la alianza con el PCI, pudo llevar a cabo el gobierno democristiano la gran revolución social de la posguerra (Romano, 2010).

oportunidad de contribuir a la *Declaración Universal de los Derechos del hombre*³. El prestigio de su vida y obra ejerció pues una fuerte influencia en la configuración de la República Italiana, así como en el pensamiento cristiano surgido de la guerra. La suya era civilización católica nueva, según la cual la persona educada en los valores cristianos gozaba de una relativa libertad de acción. Según Amato ese momento dio lugar a una insólita armonía:

Fu, in ragione di ciò, uno straordinario nuovo inizio, segnato nei suoi diversi percorsi da un concorso culturale che non si sarebbe mai più ripetuto: un concorso che si sarebbe avvalso non soltanto delle grandi culture politiche presenti alla Costituente, ma anche della loro sintonia con quelle che avevano preso a manifestarsi nelle arti, dalla letteratura al cinema (Amato, 2016).

En realidad, esta armonía de corta duración se ha visto reflejada en la vida cultural italiana de manera polifacética y compleja.

2.1. EL PERSONALISMO EN LA VIDA LITERARIA

El personalismo de Jacques Maritain y Mounier penetró en la vida literaria ya en los años 30, con los trabajos de los traductores y poetas del hermetismo, colaboradores a su vez de influyentes revistas, que introdujeron las nuevas ideas católicas junto a la estética simbolista. G. Luti señala (1985) la presencia del personalismo en *Il Frontespizio* (1929-1940), la revista florentina portavoz de un programa de recuperación de la cultura católica con autonomía con respecto al régimen; pues desde sus páginas se comprendió -gracias al llamamiento de Giuseppe De Luca en artículos como *I cattolici e la cultura fascista* (1938) – la necesidad de que los intelectuales católicos estuviesen presentes en la sociedad, en la recuperación de la cultura y el

³ En efecto, no es casualidad que se aluda al término persona en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* firmada en 1948, en particular en el art. 3, sobre la vida, integridad y seguridad *de la persona*; y el art. 6 que desarrolla el concepto de *personalidad jurídica* (Cf. Naciones Unidas <http://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>).

arte⁴. De este modo, además de los veteranos Giovanni Papini y Piero Bargellini, acudieron a las páginas de *Il Frontespizio* los jóvenes hermetistas, críticos y traductores: Carlo Bo, Oreste Macrì, Parronchi, Traverso, Luzi... quienes actuando de modo autosuficiente y por fuerza aislados de la sociedad, proclamaron la dimensión exclusiva del arte para el hombre contemporáneo según una poética de integridad espiritual y total libertad, cifrada en *La letteratura come vita* (1938).

La huella de los personalistas en la cultura volverá a tomar fuerza durante la resistencia. Aunque no siempre es fácil reconstruir su importancia literaria. En la monumental *Letteratura Italiana* dirigida por Asor Rosa encontramos un capítulo sobre la cuestión religiosa a cargo de Giorgio Petrocchi (Asor Rosa, 1986: 125-168), pero no se menciona el personalismo. Sin embargo, retrocediendo a décadas anteriores, concretamente en la *Storia della Letteratura Italiana* de Cecchi y Sapegno, publicada en 1969, encontramos un análisis más preciso del calado del personalismo en la cultura del tiempo. Geno Papaloni – uno de los críticos más destacados para la difusión de la nueva cultura italiana en los países hispánicos, ya que propuso la nómina de autores traducidos en Argentina a partir de 1953⁵ – recuerda por ejemplo la obra de inspiración bíblica de Riccardo Bacchelli (vol. IX, Cecchi-Sapegno, 1969: 760-761), autor hoy poco frecuentado, del que elogia su retrato de San Francisco de Asís en *Non ti chiamerò padre* (1959), con una interpretación del santo humana y personal.

Pampaloni señala la escisión del pensamiento católico al dejar fuera del gobierno republicano al Partido d’Azione, que pretendía superar el conflicto entre comunismo y fascismo tras la guerra. Su visión se inspiraba en Goberti y el libro de Augusto Monti, *Realtà del partito d’Azione*. El deseo de integrar y superar el antagonismo entre el mundo liberal y el comunista representaba en su opinión la revolución democrática.

⁴ Luti escribe: “Il richiamo di De Luca ai conti dei cattolici con la cultura europea, spingerà alcuni giovani intellettuali a fare i conti anche con le nuove prospettive del cattolicesimo francese, soprattutto con Maritain” (Luti, 1985: 144).

⁵ Nos referimos al número monográfico de la *Revista Sur* de 1953, dedicado a las letras italianas tras la conformación de la República. Cf. Pampaloni, G. (1953). La literatura italiana, panorama de 1953. *Sur* (225), 43-53.

En el *Profilo ideologico del Novecento* Norberto Bobbio, muy influido por el movimiento personalista, describe el declive del pensamiento humanista surgido durante la resistencia en los siguientes términos:

Una prova passata sotto silenzio è quella che si può trarre del confronto tra le due «anime» con cui nacque il movimento dei cattolici: l'una quella tradizionalista tenderà a mettere nell'otre nuovo della Democrazia Cristiana il vino vecchio del «popolarismo»; l'altra quella innovatrice, che faceva capo a intellettuali della giovane generazione, come Giorgio La Pira e Giuseppe Dossetti, faceva cominciare la nuova storia dall'antifascismo e dalla Resistenza [...] esaltava la persona umana e la libertà [...] Ebbene di queste due tendenze, quella che finì per prevalere e per determinare il corso della politica democristiana, fu la prima. La seconda, pur avendo avuto un notevole peso durante i lavori della Costituente quando si tratto di delineare «L'architettura» della nuova costituzione, fu a poco a poco esautorata fino alla sua completa emarginazione (Bobbio en Cecchi-Sapegno, 1969: 188).

Para Bobbio, estos católicos innovadores, imbuidos del nuevo humanismo, se quemaron en la rápida evolución política del momento antes de poder ofrecer lo más valioso de su ideario. Por el contrario, los democristianos tradicionalistas que se impusieron en la formación del Estado no actuaron la síntesis que proponía el Partido d'Azione, pues se limitaron a pactar un banal compromiso, sólo de orden práctico, con los partidos políticos de izquierdas (Bobbio en Cecchi-Sapegno, 1969: 189). No obstante, este espíritu innovador, sobrevivió entre los intelectuales, unidos durante la resistencia, los cuales veían en la liberación el principio de un porvenir luminoso.

Piero Calamandrei describe en un famoso ensayo publicado en *Il Ponte*, el proyecto de un nutrido grupo artistas que operaron “Quel miracoloso soprassalto dello spirito che si era prodotto quando ogni speranza era perduta”; refiriéndose a una auténtica regeneración del país – “L'Italia che si desta”. Sin embargo, rápidamente este espíritu mutará hacia lo que él denomina una “desistenza” (Calamandrei, 1946: 837-838); es decir, un mito, una idea moral. Este catolicismo regeneracionista

fue incluso representado en clave humorística por el *Don Camillo* de Guareschi. Quizá uno de los motivos de la inactualidad de su mensaje se debe a la aparición del neologismo *cattocomunista*, como crítica a una postura que se ha revelado políticamente infructuosa o hipócrita.

2.2. FILOSOFÍA PERSONALISTA EN ITALIA

Aunque el pensador italiano Armando Carlini (1878-1959) había dado ya una definición de la categoría de persona como una *existencialización del transcendental* años antes, en realidad el primero en desarrollar las teorías personalistas en Italia y su principal impulsor fue el filósofo y pedagogo Luigi Stefanini, nacido en Treviso en 1891.

Éste participó como soldado en la Primera Guerra Mundial, formó parte desde su juventud de los movimientos católicos laicos y fue promotor de revistas como *Il Foglio dei giovani*. En 1920 ya forma parte de la política activa al presentarse como candidato de acción católica juvenil por el Partito Popolare Italiano. Amigo del padre Agostino Gemelli y otros intelectuales de la Università Cattolica di Milano, Stefanini fue codirector de la revista *Convivium* (publicada en Milán entre 1929-1969); no obstante, su presencia fue polémica debido a sus ideas liberales sobre filosofía cristiana frente al idealismo, todavía imperante a través de la escuela historicista croceana.

Según apunta su biografía, la disputa surgida en la revista originó incluso la censura eclesiástica, pero su filiación católica era robusta, los años siguientes se dedica a la carrera universitaria, elaborando una edición crítica e integral de los diálogos de Platón, además de otros muchos estudios, hasta conseguir la cátedra de Pedagogía en Messina en 1937 y en 1940 la de Historia de la Filosofía en La Sapienza de Roma. Del periodo bélico datan sus obras: *Giudizio sull'esistenzialismo* (1938), censurado por el fascismo; *Problemi attuali d'arte* (1939); *L'ineffabile nella critica d'arte* (1942); *Arte e Critica* (1943); *La Chiesa Cattolica* (1944); *L'esistenzialismo di M. Heidegger* (1944).

En los años 50 y hasta su muerte en 1956, Stefanini retoma su particular concepción del idealismo en relación con la fe y la

razón, aún fuertemente marcada por la obra de Maurice Blondel⁶, cuando el clima político y cultural habían mutado profundamente (Fundación, perfil). Así, pretende vincular la metafísica clásica con el espiritualismo cristiano, retrotrayéndose a la obra de Vico y sucesivamente a las figuras de Rosmini, Gioberti y Manzoni. Stefanini sería uno de los pocos pensadores cristianos a cargo de una cátedra universitaria en el periodo de entreguerras que identificaba el Risorgimento con un *rinnovamento* espiritual, visión que según él desapareció en los pensadores católicos sucesivos.

En el periodo de la reconstrucción posbélica, en el contexto de la nueva democracia italiana y con la difusión del existencialismo, Stefanini reelabora una propuesta filosófica cuyo centro de reflexión es la persona y cuya expresión esencial es la palabra.

Del 46 en adelante, época de máxima madurez, Stefanini publica estudios centrados en el personalismo: *Gioberti* (1947); *Metafisica dell'arte* (1948); *Critica costruttiva dell'esistenzialismo (ateo e teistico)*; (1948-1950), *La mia prospettiva filosofica* (1950); *Metafisica della persona* (1950); *Personalismo sociale* (1952); *Estetica come scienza della parola assoluta* (1952); *Il problema della storia* (1953); *Filosofia e Religione* (1954); *L'esistenzialismo* (1954); *Personalismo e problema della scienza* (1954); *Personalismo educativo* (1955); *Trattato di estetica* (1955); *Personalismo filosofico* (1956, postumo).

En estas últimas obras, Stefanini propone estudiar metafísica y positivamente a la persona: su actividad, su capacidad de crear imágenes y significados, su apertura trascendente a los hombres y a Dios; como consecuencia, siguiendo los pasos del personalismo francés, propone la elaboración de una “summa personalista”, labor interrumpida por su muerte y reflejada en los últimos títulos arriba mencionados.

La metafísica de la persona para Stefanini consiste en un saber filosófico privilegiado con respecto a la tradición metafísica del ser, que él no retiene como falsa, sino incompleta. Mientras la metafísica del ser deriva en la abstracción y el “svuotamento della persona”; en cambio, en la metafísica de la persona, ésta se coloca

⁶ Stefanini defendió su tesis sobre Blondel y publicó entre otros trabajos sobre el autor francés: *L'Azione. Saggio critico sulla Filosofia di M. Blondel* (1915).

como sujeto y objeto (Stefanini, 1950: 4-5). Entre las ideas más influyentes de su pensamiento, destacamos la de autonomía de la conciencia personal, por la cual es nuestra capacidad para ser dueños de nosotros mismos la que nos conduce a la trascendencia, pues cada acción moral se funda sobre el juicio de nuestra conciencia; pero al mismo tiempo, dicho juicio no depende totalmente de nuestra persona, sino también de otro ser que lo haya fundamentado de modo radical (teonomía). El carácter personalista de la teoría stefaniniana se distingue por recalcar la relación entre el sujeto y el objeto como alteridad, lo cual consiente la institución de la comunidad humana.

La obra de Stefanini fue particularmente relevante debido a su repercusión pedagógica; como presidente del Centro Didattico Nazionale per la Scuola Secondaria, director de Società filosofica italiana, y fundador de la *Revista di Estetica* se convirtió en punto de referencia nacional. En efecto, Stefanini aporta al personalismo francés la dimensión pedagógica, postulando una cultura educativa abierta a los valores clásicos y cristianos frente a la escuela memorística y tecnicista. En cambio, la pedagogía personalista se concibe en esencia como una *maieutica* de la persona, enfocada a promover certezas íntimas y a despertar el compromiso social de la persona.

Su discípulo, Armando Rigobello (1924-2016), publicó en 1955 *Il contributo filosofico di E. Mounier* (Roma, 1955), a partir del cual prefigura su propia interpretación de la filosofía personalista, a través de los conceptos de la alteridad y la diferencia como claves para una hemenéutica de la persona humana. La aportación de Rigobello en este sentido sería proponer, a partir de la ruptura del ser humano evidenciada por Mounier, una reconstrucción del discurso sobre el sujeto. Esto es, actuar un sincretismo entre el método fenomenológico y el hemenéutico (Lovecchio, 2007).

3. LITERATURA Y CINE PERSONALISTAS EN ITALIA

Tanto el cine como la literatura italiana neorrealistas se orientaron hacia una humanización expresiva cuyas raíces personalistas ascienden, como hemos visto, a la década de los 30. Maritain y Mounier, ya se ha señalado, proponían la realidad

como forma de crítica a la abstracción idealista y contra el reduccionismo positivista. Las narraciones de Vittorini, Pavese, Carlo Levi, Corrado Alvaro o Pratolini responden al nuevo compromiso intelectual de regenerar el país. Las obras de inspiración bíblica de Riccardo Bacchelli, Ignazio Silone o Clemente Rebora no podrían entenderse fuera de este contexto.

En cuanto al cine, la matriz personalista se extiende igualmente entre los realizadores de la década de los 50, especialmente con Cesare Zavattini (el guionista de Vittorio de Sica, Rossellini, Dino Risi...), Suso Cecchi d'Amico y Comencini; e incluso se propaga hasta cineastas de los 70 como Pasolini y a través del cine de protesta del periodo denominado *anni di piombo*. Afirma Lino Aulenti: “C'è fame di realtà, di populismo, dell'uomo col suo vagare per ricostruire e ricostruirsi: ecco il protagonista, l'uomo disgregato e impegnato nel ricostruire la propria originaria unità” (Aulenti, 2011: 30). El programa personalista de estos artistas aspira a presentar un vínculo depurado de la materia y el espíritu; de manera que la realidad pueda ser racionalmente organizada y los valores de la persona puedan desarrollarse mediante la educación, la cultura y las relaciones con una comunidad libre.

En los años inmediatos al final de la guerra, surge un cine denominado pedagógico (Rizzo, 2014), que, descubriendo el gran poder propagandístico del medio, será utilizado como instrumento didáctico, proponiendo a la joven República Italiana los contenidos morales, ontológicos y teleológicos de la época. En este contexto, previo a la influencia sucesiva de la televisión, surgen movimientos como el denominado *cinema attivo* de Raffaele Laporta, quien profesaba un humanismo laico de inspiración socialista desde principios de los años cincuenta. Lo interesante de esta experiencia, como él admitiría más adelante, es que incluso el cine italiano considerado filocomunista, estaba impregnado de las corrientes espiritualistas (Laporta, 2011: 36). En efecto el cine italiano de posguerra pronto se hace eco del personalismo cristiano, como reacción a los fascismos negro y rojo y de forma paralela al desarrollo del programa neorrealista, como subraya Lino Aulenti: “Considerare l'opera di Mounier, significa conciliare finalmente pensiero e impegno: il personalismo comunitario è la sintesi di questo binomio” (Aulenti, 2011: 30).

3.1. PERSONALISMO ITALIANO EN EL MUNDO

En América Latina encontramos ecos del humanismo personalista en las bases revolucionarias⁷ de la teología de la liberación, en los proyectos de educación social como los liderados por Paolo Freire o el movimiento internacional pacifista del Arca de Lanza del Vasto.

Curiosamente, junto a la traducción de los textos de Mounier y Maritain, uno de los primeros canales de difusión del personalismo en Hispanoamérica fueron el cine y la literatura neorrealistas. En particular, he podido comprobarlo al estudiar las intervenciones italianas en Argentina, a través de la *Revista Sur* y las editoriales a ella vinculadas (Hernández, 2016). Sorprende la selección de autores italianos traducidos pertenecientes al movimiento espiritualista, así como los elogios al cine de la realidad. Algunos de los escritores hoy son poco recordados, aunque fueron quizá los únicos italianos leídos en España durante la dictadura: Giovanni Papini, Riccardo Bacchelli, Bomtempelli, Guido Piovene, Ignazio Silone... Para el mundo, el cine y la literatura de la nueva Italia constituyó un modelo para construir una sociedad nueva.

Entre sus méritos, se encontraba la idea de que toda persona posee una dignidad. El respeto por la persona hace a ésta responsable de forma activa, no solamente de sí misma frente a otras personas, sino también frente a cualquier realidad en la que se encuentre. Este reconocimiento universal conduce a reivindicar la dignidad de toda persona y nuestra responsabilidad humana ante la vida en la tierra, basado en la libertad como principio de autodeterminación.

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

Los movimientos espiritualistas surgidos en el periodo de entreguerras y definidos en el movimiento personalista francés

⁷Cf. Mariano Moreno Villa, *Filosofía de la liberación y personalismo*, Universidad de Murcia, 1993. Este especialista de la obra de Enrique Dussel pertenece a la Asociación de Filosofía y Liberación con sede en México, siendo su coordinador en España. También es miembro del Instituto Emmanuel Mounier, con sede en Madrid, en donde se agrupan los más destacados personalistas españoles.

han impregnado buena parte de la cultura del *Novecento* italiano y han adquirido formas variadas en una amplia nómina de autores. El estudio de la presencia personalista a partir de 1945 demuestra que sus frutos se han enmascarado bajo otras ideologías, o bien se han borrado de la reciente memoria cultural, aunque su vigencia es aún patente.

Podríamos afirmar que la sombra del personalismo en Italia es alargada. O dicho con más precisión, el movimiento ha tendido hondas raíces en la tierra abonada de la Primera República, en un contexto de búsqueda de equilibrio político entre los distintos partidos surgidos de las elecciones y ante una sociedad de base mayoritariamente católica.

Italia vivió un periodo de cooperación artística e ideológica comparable al humanismo renacentista en el periodo de la segunda posguerra, cuando los intelectuales se empeñaban en reconstruir la unidad de la persona bajo una fuerte presión ideológica. En un contexto donde los autores colaboracionistas habían sido depurados y los jóvenes resistentes repudiaban el régimen mediante la filiación a partidos de izquierdas; no obstante, todos mantenían en común cierto compromiso con la tradición cristiana y se unieron para forjar los valores morales de la República.

Quizá sea un modelo todavía para los postmodernos, como afirma en entrevistas Paul de Ricoeur, amigo y discípulo de Mounier, cuyas palabras quizá puedan iluminar la vigencia del movimiento personalista hacia un discurso humanista para el nuevo siglo: “Occorre soprattutto non pensare al personalismo come a qualcosa di compiuto... non serve fare dell’archeologia mounierista... il personalismo, io credo, è piu avanti a noi che dietro” (Ricoeur, 1983).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amato, G. (agosto 2016). Le culture che ci hanno accompagnato nei 70 anni della Repubblica. En G. Amato (Presidencia), *Metting L'incontro con l'altro: genio della Repubblica 1946-2016*. Rimini.
- Asor Rosa, A. (1986). *Letteratura Italiana*. Milán: Einaudi.
- Aulenti, L. (2011). *Storia del cinema italiano*. Padua: Libreria Universitaria.

- Bombacci, N. (2002). *Emmanuel Mounier: una vida, un testimonio*. Salamanca: Emmanuel Mounier.
- Bonanate, L. y Papini, R. (2008). *La democracia internacional. Una introducción al pensamiento político de Jaques Maritain*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Burgos, J. M. (2013). *Introducción al personalismo*. Madrid: Palabra.
- Caimi, L. (1985). *Educazione e persona in Luigi Stefanini*. Brescia: Editrice La Scuola.
- Calamandrei, P. (1946). Desistenza. *Il Ponte*, II (10), 837-838.
- Cecchi, E. y Sapegno, N. (1969). *Storia della Letteratura Italiana*. Milán: Garzanti.
- Corrieri, L. (2002). *Luigi Stefanini. Un pensiero attuale*. Milán: Prometheus.
- Cappello, G. (2018). *Fondazione Luigi Stefanini*. Recuperado de: <http://www.fondazionestefanini.it/> [Fecha de consulta: 22/03/2018].
- Galeazzi, G. (ed.). (2005). Calo Bo. Per un nuovo umanesimo. *Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche*, n. 65.
- Hernández González, M. B. (2016). The Construction of the Memory of Italy in Argentina Through a Choice of Translated Essays. *Irish Journal for Culture, Arts, Literature and Language*, vol. 1: Iss. 1, Article 22.
- Hughes, H. S. (1967). *Coscienza e società. Storia delle idee in Europa dal 1890 al 1930*. Turín: Einaudi.
- Laporta, R. (2001). Pedagogia sociale: un progetto possibile. En V. Sarracino y M. Striano (eds.), *La pedagogia sociale. Prospettive di indagine* (pp. 33-45). Pisa: ETS.
- Lovecchio, C. (2007). El otro el yo, alias, la extrañeza interior. Perspectivas sobre el pensamiento de Armando Rigobello. *Revista de Filosofía Hermenéutica Intercultural*, (16), 107-133.
- Luti, G. (1985). *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*. Florencia: Nuova Italia Scientifica.
- Luti, G. y Verbaro, C. (1995). *Dal neorealismo alla neoavanguardia: il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione: 1945-1969*. Florencia: Le Lettere.
- Maritain, J. (1947). *La personne et le bien commun*.

- Maritain, J. y Maritain, R. (1986-2000). *Œuvres complètes de Jacques et Raissa Maritain* (16 vol.). París: Editions Universitaires / Fribourg: Editions Saint Paul.
- Moratalla, A. D. (1985). *Un humanismo del siglo XX: el personalismo*. Madrid: Pedagógicas.
- Mounier, E. (1988-1993). *Obras completas*. Salamanca: Instituto Emmanuel Mounier – Ed. Sígueme.
- Noce, A. Del (1981). *Il cattolico comunista*. Milán: Rusconi.
- Ricoeur, P. De (1983). Meurt le personnalisme, revient la personne... *Esprit*, I (73), 113-119.
- Rigobello, A. (1978). *Il personalismo*. Roma: Città Nuova.
- Rizzo, G. (2014). *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*. Milán: Franco Angeli.
- Romano, S. (6 de junio de 2010). Con Giuseppe Dossetti alle fonti del cattocomunismo. *Il Corriere della Sera*. Recuperado de: <https://www.corriere.it/solferino/romano/06-06-10/01.spm> [Fecha de consulta: 22/03/2018].
- Stefanini, L. (1950). *Metafisica della persona*. Padua: Liviana.

IL POSTUMANO IN DANIELE DEL GIUDICE:
IL CASO DI *NEL MUSEO DI REIMS*
THE POST-HUMAN IN DANIELE DEL GIUDICE:
THE CASE OF *NEL MUSEO DI REIMS*

Maria Laura IASCI

Università Complutense di Madrid

Riassunto

Il presente lavoro si focalizza sulla produzione letteraria di Daniele del Giudice, in particolare su *Nel museo di Reims* (1988), per evidenziare i punti di contatto tra l'immaginario dello scrittore e la categoria di postumano analizzata da Rosi Braidotti (2014). La rappresentazione della natura umana come concetto poroso e ibrido in costante divenire insieme ad altre forme di esistenza e ad una pluralità di saperi, quelli dell'area umanistica e tecnico-scientifica, suggeriscono una ridefinizione dell'umano in senso critico e affermativo in linea con gli sviluppi ontologici e scientifici del XX e XXI secolo e le riflessioni postumane.

Parole chiave: Umanesimo, postumano, Del Giudice, *Reims*.

Abstract

The present article focuses on Daniele Del Giudice's literary production, in particular *Nel museo di Reims* (1988), in order to underline the similarities between the writer's imaginary and the post-human category analyzed by Rosi Braidotti (2014). Del Giudice represents human nature as a porous and hybrid concept which constantly changes together with other forms of existence and with a number of bodies of knowledge, belonging to the humanities and to the techno-scientific realms. This representation suggests a critical and affirmative redefinition of the human which follows the ontological and scientific developments of the twentieth and twenty-first centuries and post-humanist thought.

Keywords: Humanism, post-human, Del Giudice, *Reims*.

1. INTRODUZIONE

Il presente intervento si propone di fare alcune riflessioni sui concetti di umanesimo e di postumano in relazione all'opera dello scrittore italiano contemporaneo Daniele Del Giudice. Da *Lo Stadio di Wimbledon* (1983), *Atlante occidentale* (1985), *Nel museo di Reims* (1988), a *Staccando l'ombra da terra* (1994), fino a *Orizzonte mobile* (2009), uno degli obiettivi centrali dell'autore è stato ridefinire il concetto di umano nella contemporaneità. Come hanno efficacemente sottolineato Antonello (1995, 2005, 2012) e Pireddu (2001), Del Giudice si distacca da molta parte della tradizione culturale italiana del 1900 in quanto riconosce il valore positivo della scienza e della tecnica quali esperienze formative fondanti dell'uomo in generale, e dell'uomo moderno in particolare, che si evolve grazie ai continui processi di scambio con altre forme di esistenza. In *Atlante occidentale* (1985) e in *Staccando l'ombra da terra* (1994) gli oggetti tecnici e gli elementi infinitesimali della fisica sub-atomica diventano protagonisti, con un proprio punto di vista, e modellano comportamenti, percezione della realtà e soggettività.

Anche *Nel museo di Reims* (1988) evidenzia l'ontologia relazionale e l'ampliamento della categoria dell'umano rintracciati nelle altre opere, e le riflessioni di Rosi Braidotti (2014) sul postumano possono fornire una cornice concettuale di riferimento utile a comprendere non solo il contesto culturale in cui situare l'obiettivo programmatico dello scrittore, narrare la modernità, ma anche il suo contributo a tale orizzonte di pensiero in senso critico e affermativo (Braidotti, 2014; Iasci 2017).

2. IL POSTUMANO DI ROSI BRAIDOTTI

Il termine postumano, onnicomprensivo, si intende qui nel senso filosofico, culturale e critico dell'approccio post-antropocentrico, post-umanistico e post-dualistico suggerito da Braidotti (2014) e da Ferrando (2013)¹. In *Il Postumano* (2014),

¹ Ferrando (2013) spiega efficacemente le differenze tra i diversi movimenti e le scuole di pensiero riunite sotto il termine generico di postumano,

Braidotti traccia una breve storia dell'umano da categoria ontologica fissa e immutabile a incrocio di storie e di altri esseri. La filosofa italo-australiana definisce l'umanesimo come un modello di civiltà sviluppatosi storicamente e come il simbolo del potere universalizzante della ragione autoriflessiva in cui successivamente è stata trasformata l'Europa. L'umanesimo ha sessualizzato, razzializzato e naturalizzato gli altri come corpi non umani da emarginare e li ha sottoposti, gerarchicamente, all'idea di umano coincidente con il soggetto Cartesiano, cittadino e titolare di diritti. La pressione del progresso scientifico contemporaneo e dell'economia globale ha portato però alla crisi attuale dell'umanesimo e del suo soggetto razionale (Braidotti, 2014: 11). Le evoluzioni ontologiche, epistemologiche e scientifiche del 1900 hanno, infatti, sfumato i confini tra le categorie del naturale e del culturale e l'uomo ha iniziato a immaginare la propria identità come ibrida e mescolata con il non umano, segnando così il passaggio al postumano. Il post-umano a cui si riferisce Braidotti è inteso, innanzitutto, come un paradigma epistemico decentralizzato che mette in discussione la preminenza ontologica ed etica dell'umano sul non umano, che riconosce le discontinuità esistenti all'interno di ogni paradigma culturale e che decostruisce il sistema gerarchico dei dualismi dicotomici su cui quel sistema è costruito: umano-non umano, naturale-culturale, biologico-tecnologico, vero-falso ecc. (Ferrando, 2013). Il post-umano reincorpora il polo negativo o subalterno di quelle opposizioni, gli esclusi, e lo fa grazie al contributo del pensiero periferico stesso: la teoria femminista, critica, *queer* e postcoloniale (Ferrando, 2013: 30)². Inoltre, proponendosi di descrivere anche i rapporti dell'essere umano con le alterità non umane, tanto biologiche quanto macchiniche, segna la fine dell'antropocentrismo dominante ed egemonico. Negli ultimi

approfondendo soprattutto la differenza tra la nozione post-antropocentrica e post-umanistica di postumano e quella di trans-umanesimo.

² In realtà, la critica all'umanesimo, di antica data, si accentua con Nietzsche e in seguito, dopo la Seconda guerra mondiale, con Adorno, la Scuola di Francoforte, e poi anche con il movimento del Sessantotto contrario ad un umanesimo repressivo che spesso discrimina ed esclude molte categorie di esseri considerati come non umani (Ferrando, 2013).

decenni, in particolare all'interno delle scienze biomolecolari e biogenetiche, si è passati a considerare la vita come nuda vita nei suoi aspetti non-umani, caratteristica non esclusiva dell'essere umano ma trasversale a tutte le specie, la *zoé* e non solo *bios*, articolata secondo i vettori del divenire-animale, del divenire terra e del divenire-macchina studiati dalla filosofia di Deleuze e Guattari. Il concetto di natura umana in senso dinamico ed ibridativo, risultato di incontri concreti e simbolici con il non umano, postula quindi la coesistenza pluralistica e inclusiva di molteplici e variabili centri di interesse.

3. IL POSTUMANO IN DANIELE DEL GIUDICE E NE *NEL MUSEO DI REIMS*

Nella produzione letteraria e saggistica di Del Giudice la tecnologia viene considerata come rivelatrice della non separatezza tra l'uomo e la macchina, questione che possiede una dimensione non solo antropologica ma anche ontologica (Del Giudice, 1984, 1988, 1994, 2009, 2009, 2013). È, infatti, in linea con le riflessioni di Martin Heidegger sulla tecnica intesa nel senso di produzione artificiale che pone in essere un nuovo ente e che si colloca tra i modi del disvelamento della verità (Heidegger, 1977; Ferrando, 2013: 29; Pireddu, 2001). Pireddu (2001) e Antonello (1995, 2005, 2012) hanno spiegato in modo esaustivo come gli oggetti descritti dallo scrittore romano siano emblemi della progettualità e della fantasia umana nell'epoca contemporanea e si pongano al di fuori sia della fede incondizionata e gerarchizzante nel progresso (transumano), sia del rifiuto neoluddista verso la tecnica³. In *Atlante occidentale* (1985) e *Staccando l'ombra da terra* (1994), gli aerei, le automobili e l'acceleratore di particelle del Cern di Ginevra si rivelano essere dei nodi relazionali che a loro volta creano ulteriori vincoli, strutturando e promuovendo confronti etici con il mondo, modellando nuove identità individuali e collettive e persino pratiche di scrittura affini al Bildungsroman, come nel caso dei manuali di istruzioni (Del Giudice, 2010).

³ Si veda Ferrando (2013) per le differenze tra trans-umano e postumano.

Nel racconto lungo *Nel museo di Reims* (1988) Del Giudice affida alla pittura, a una donna e, meta-letterariamente, alla narrativa il compito di stabilire un incontro con la diversità. Grazie alla guida di una sconosciuta i quadri del museo aiutano il protagonista Barnaba a decostruire la sua categorizzazione dell'esistenza e a riconfigurare la soggettività nei termini della differenza postumana (Spaccini, 2007; Iasci, 2017).

4. *DESDÉMONE AUX PIEDS DE SON PÈRE* DI DELACROIX E *MARAT ASSASSINÉ* DI DAVID

Prima di diventare completamente cieco e vivere nel buio, il protagonista di *Nel museo di Reims* (1988), un giovane italiano ex ufficiale della Marina Militare, intende costruire un museo personale di *ultime immagini* mentali tratte dai quadri custoditi nel Museo di Reims. Nel museo Barnaba incontra Anne, una sconosciuta che indovina i suoi disturbi visivi, asseconda i suoi gusti pittorici e lo aiuta a decodificare i particolari delle opere spesso travisandoli di proposito o invitandolo ad inventarli secondo le sue preferenze (Spaccini, 2007; Iasci, 2017).

Le *ultime immagini* che Barnaba seleziona dalla memoria pittorica musealizzata echeggiano esperienze del suo vissuto particolarmente significative dal punto di vista personale, sociale e culturale. Attraverso i quadri, e in particolare *Desdémone aux pieds de son père* di Delacroix e *Marat assassiné* di David, Barnaba rivive, infatti, le relazioni più importanti della sua vita e ripensa la sua malattia e la sua prospettiva sul mondo.

La prima opera gli offre l'occasione di interrogarsi sui rapporti di potere che sottendono i ruoli di padre, figlia e moglie all'interno della famiglia:

Che cosa ricorderò di questo quadro? Il fatto che una donna chieda di essere tollerata e amata dal padre così com'è, anzi, proprio perché è così? La durezza di un padre che vincola l'affetto a una linea di condotta? (Del Giudice, 1988: 10).

Barnaba vede solo le ombre del severo padre Brabanzio, mentre percepisce con maggiore chiarezza visiva Desdemona figlia e moglie di cui mostra di conoscere la storia di subalternità,

di menzogna e di generosità. È Anne che però lo aiuta a focalizzare meglio l'attenzione sul rapporto tra il padre e la figlia del quadro, caratterizzato in particolare dal controllo patriarcale esercitato sulla figlia perché Barnaba possa riflettere sui rapporti con la propria famiglia. A tal fine sono da intendere le parole di Anne a Barnaba quando lo incoraggia a indovinare o ad attribuire un colore arbitrario, rosso o verde, all'abito della Desdemona di Delacroix, senza fissarsi tanto sull'individuazione precisa del particolare pittorico effettivamente presente nel quadro. Daltonico e semiciego, Barnaba capisce che ciò che conta è liberarsi dalla mentalità della sua famiglia severa, dominante e paternalistica che lo condiziona nella visione del mondo. La lettura che egli dà della sua vita sentimentale e familiare è infatti quella negativa di un fallimento:

[...] io ero cresciuto nell'emulazione della mia famiglia, poi avevo preso una mia strada, nei miei piani prevedevo anche una famiglia nuova, la mia, mi sarei inventato la stessa cosa che si erano inventati loro, ma senza le rigidità gli eccessi le possessività, li avrei battuti su quel terreno, il loro, dato che su tutti gli altri li avevo già battuti, invece proprio lí sono stato sconfitto, come su tutto d'altronde. Quand'ero allievo ho imparato le manovre per la resa e i termini in cui ci si consegna. Non potevo fare altro, dopo una certa resistenza mi sono consegnato (Del Giudice, 1988: 27).

Una volta finita l'Accademia, anche la vita professionale e amicale è per Barnaba un modello di mascolinità "perdente" segnato dall'insuccesso di un congedo forzato per daltonismo maldestramente nascosto con le bugie (Iasci, 1917):

E in effetti se di giorno riesco a costruirmi un minimo orizzonte, di notte ho solo questo cui pensare. Per quelli del posto dove lavoravo dopo aver finito l'Accademia navale, così energici, così attivi e selettivi, era solo un caso di sofferenza, ero semplicemente entrato a far parte della schiera di coloro che non ce l'hanno fatta, di quelli che si allontanano voltando le spalle, lontano da loro lontano dal centro, e nei discorsi hanno diritto lì per lì a molte parole di comprensione poi di rimpianto poi di null'altro (Del Giudice, 1988: 26).

Nella malattia, come della vita in generale, Barnaba ripropone pedissequamente i rapporti di potere assorbiti dall'ambiente familiare e militare dove le uniche posizioni consentite sono quelle antagonistiche di vincitore o di vinto. Lotta contro la cecità per controllarla in modo virile attraverso la routine, l'impegno e la forza del carattere e per non cedere all'unica alternativa possibile, la resa che, come in guerra, equivale a debolezza. La subalternità interiorizzata ne mina l'integrazione sociale con il mondo e spiega perché, a livello emozionale, Barnaba vive le esperienze fondamentali della sua vita – famiglia, amore, professione – con vergogna, dolore e paura.

Quanto al *Marat assassiné* di David, Barnaba ne è attirato per via dei suoi disturbi visivi, perché curioso di conoscere meglio il Marat medico dei ciechi e studioso di ottica piuttosto che il politico rivoluzionario assassinato con l'inganno. Ma anche in questo caso Barnaba raggiunge la consapevolezza di sé quando trascura le ragioni organiche dei suoi disturbi visivi e si concentra sui sentimenti provati dal medico in punto di morte, un punto di verità verso il quale lo orienta di nuovo Anne. Infatti, proprio di fronte alla tela di Delacroix Anne gli fa notare la caratteristica paradossale della sua pupilla che è definita all'esterno, ma opaca e confusa all'interno:

La ragazza guardò a sua volta gli occhi di Barnaba e si stupì che il margine della pupilla nera fosse così netto, una specie di circoletto nitido in cui si addensava il bruno scuro, e pensò che a tanta definizione dell'esterno doveva corrispondere chissà quale sfocatura e non definizione dall'interno (Del Giudice, 1988: 12).

La perdita della vista di Barnaba ha a che fare con la scarsa consapevolezza di sé. Per questo motivo la sua ricerca ossessiva della tonalità esatta dei colori e della posizione e della forma dei particolari dei quadri viene costantemente deviata da Anne. La sconosciuta lo aiuta ad adottare punti di vista inattesi e sganciati dalla prospettiva binaria mutuata dalle socializzazioni pregresse: la malattia, la famiglia, i compagni di lavoro.

Grazie al transfert facilitato dalla pittura e da Anne, come in uno psicodramma, Barnaba riconquista il senso dell'appartenenza ad un umano che accoglie e integra la sfera animale, vegetale ed inorganica:

Di fronte ad altri quadri invece, quadri di cui magari conoscevo il titolo per fama, ma che non sapevo fossero proprio quelli, fossero proprio così, l'emozione è stata piena, la commozione è stata immediata, quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro. E per un attimo io ero ciò che volevo essere: quel giocatore di dadi in una bettola, quell'ufficiale che prendeva ordini da Napoleone tra fumi di battaglia, io ero un cavallo sbudellato, o il centurione incattivito e stupefatto davanti al sangue del Cristo, oppure ero una bottiglia di vetro su uno sfondo colorato, ero una foglia di lattuga dentro una natura morta (Del Giudice, 1988: 5).

Alla fine del racconto, nell'immaginario di Barnaba le menzogne di Anne non appaiono più come l'abuso di una normo-vedente sul cieco che non può verificare la veridicità di quello che gli viene detto. La menzogna, la finzione, viene, invece, ridefinita da Barnaba come un dono della malattia perché acuisce e affina la sua capacità epistemica ed etica di scorgere l'alterità, sia essa il dolore o la donna che chiede aiuto:

[...] gli sembrava che nel dolore di Anne al di là delle bugie e anzi proprio per quelle ci fosse un punto di verità, ed era di quel punto di verità, adesso, che più di tutto aveva nostalgia (Del Giudice, 1988: 23).

La menzogna, come sottolinea Anne, utilizza il meccanismo di inversione del comico o della malattia: problematizza la visione del mondo percepita come norma, consente una riflessione sulle categorie di pensiero e apre alla diversità, il dolore, che poi accomuna Anne e Barnaba. In questo senso, è significativo il fatto che Anne voglia portare Barnaba a cogliere il lato comico della sua condizione perché, come afferma Anne, la condizione a metà è la migliore per fare scherzi e per mentire, cioè per minare le equazioni morali tra verità e onestà, serietà e onestà.

D'altra parte, la menzogna stessa non è semplicemente l'opposto della verità. Ciò che Barnaba apprende è che si può mentire tacendo o non mentendo, e che la menzogna può essere la proiezione di un desiderio, una irritante ipocrisia, una pratica intimidatoria o marginalizzante (Iasci, 2017):

Si può mentire per tanti motivi, per dolore o per impotenza, per agganciare un altro in un qualunque gioco, per imporgli la propria visione, o anche soltanto perché è impossibile fare diversamente (Del Giudice, 1988: 238).

Alla fine del racconto Barnaba non si interroga più sulle menzogne di Anne, ma rifonda la sua soggettività su basi più inclusive perché fondate sull'ampliamento dell'idea di natura umana e della sua attività interpretativa.

5. CONCLUSIONI

La prospettiva postumana di Del Giudice aggiorna la teoria critica in senso affermativo: il suo soggetto moderno tenta una sincronizzazione con il presente, interviene nel mondo in metamorfosi adottando schemi nuovi e alternativi di pensiero, di sapere e di autorappresentazione (Iasci, 2017). È un soggetto non unitario, un "soggetto relazionale determinato nella e dalla molteplicità, che vuol dire un soggetto in grado di operare sulle differenze ma anche internamente differenziato, eppure ancora radicato e responsabile" (Braidotti, 2014: 57).

Come dice Anne alla fine del primo giorno di visita al museo, Barnaba sta "sul bordo dei suoi occhi", percepisce la interazione tra esterno e interno, maschile e femminile, come un conflitto che sente problematico ma da cui dipende la costruzione di sé come soggetto individuale. Appena dopo il contatto con Anne, Barnaba ridefinisce i problemi interpretativi in modo diverso e più complesso e questo lo porta alla fine a superare le nozioni mimetiche oppositive di verità e falsità sia nell'opera d'arte che nella vita:

L'importante è adesso, l'importante è qui. Vorrei che lei parlasse ancora, vorrei che me ne descrivesse altri, vorrei capire se questa

sensazione sottile che ho, tra quello che lei dice e quello che io non riesco a vedere bene, corrisponde in qualche modo al vero. Che spreco di sensazioni trascurate, non messe a fuoco, non riconosciute se non dopo, non perseguite, quando me le potevo permettere! Adesso ognuna è così vitale per me, così significativa, che non posso perderne nemmeno mezza, neppure questa, seppure incerta: che lei mi stia mentendo (Del Giudice, 1988: 18).

Le presunte menzogne di Anne, proprio come le centocinquanta copie o versioni del Marat di David menzionate nel racconto, sono una maniera diversa di pensare il mondo oltre il pensiero che oppone, subordina e comprende la realtà in termini oppositivi di passato-presente, sano-malato, forza-debolezza, resistenza-resa, maschile-femminile. La breve relazione porta entrambi gradualmente a convergere sulle stesse prospettive. Barnaba passa dalla diffidenza verso le bugie di Anne, alla comprensione di ciò che li accomuna, la sofferenza, fino all'accordo finale sulle modalità interpretative fatte di negoziazione. Nella scena finale è Barnaba che mente sul titolo del quadro mentre racconta ad Anne la storia del medico e fisico francese Marat. È sempre Barnaba che, insieme a lei, contempla il Marat dalla distanza che avrebbe scelto una persona normo-vedente, segno dell'avvenuta integrazione di lui nella categoria dell'umano, che stavolta accoglie la propria differenza e quella di Anne (Iasci, 2017).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonello, P. (1995). Microfisica del racconto. *Nuova Corrente*, 115, 129-146. Recuperato da https://www.academia.edu/326380/Microfisica_Del_Racconto [Data di consultazione: 22/07/2018].
- Antonello, P. (2005). La verità degli oggetti: La narrativa Di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza. *Annali d'Italianistica*, 23, 211-31.
- Antonello, P. (2012). *Contro il materialismo. Le "due culture" in Italia: bilancio di un secolo*. Torino: Nino Aragno editore.
- Braidotti, R. (2014). *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi.

- Del Giudice, D. (1983). *Lo Stadio Di Wimbledon*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, D. (1985). *Atlante occidentale*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, D. (1988). *Nel Museo di Reims*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, D. (1994). *Staccando l'ombra da terra*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, D. (1997). *Mania*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, D. (2010). *Orizzonte mobile*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, D. (2013). *In questa luce*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, D. (2016). *Racconti*. Torino: Einaudi.
- Ferrando, F., (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms Differences and Relations. *Existenz*, 8(2), 26-32.
- Heidegger, M. (1977). *The question concerning technology and other essays*. New York-Londra: Garland Publishing.
- Iasci, M. L. (2017). Verità e menzogna nell'interpretazione dell'opera d'arte dalla prospettiva di genere in *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice. In M. R. Iglesias Redondo e J. Puig Guisado (a cura di), *Intersecciones: relaciones entre arte y literatura* (pp. 251-260). Siviglia: Benilde.
- Pireddu, N. (2001). Towards a Poet(h)ics of Technē: Primo Levi and Daniele Del Giudice. *Annali d'Italianistica*, 19, 189-214.
- Spaccini, J. (2007). In un museo e davanti a un quadro...: Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, 51, 147-181. Recuperato da: <http://hrcak.srce.hr/10333> [Data di consultazione: 22/07/2018].

UN VIAGGIO ALLA RICERCA DELL'IDENTITÀ
DA IPPOLITO A STANISLAO NIEVO
A JOURNEY TO THE SEARCH OF IDENTITY
FROM IPPOLITO TO STANISLAO NIEVO

Giovanni LA ROSA

Ludwig-Maximilians-Universität Muenchen

Riassunto

Quando Stanislaò Nievo vince il premio campiello nel 1975 con *Il prato in fondo al mare*, emerge prepotentemente la figura di uno scrittore che sembra voler strizzare l'occhio al piú famoso antenato, il prozio Ippolito, e al suo capolavoro *Le confessioni di un italiano*. Ma il libro, oltre ad essere un omaggio familiare è anche la storia di una assenza, la storia di una narrazione alla ricerca di un'identità perduta, quella di Ippolito nel pieno Risorgimento e quella di Stanislaò al centro del secolo breve. Una ricerca, quindi, dell'identità attraverso la forma del romanzo e le pagine della Storia per leggere nelle pagine dei due capolavori una risposta alle eterne domande *Chi siamo? Da dove veniamo? Dove andiamo?*

Parole chiave: scrittore, identità Risorgimento, romanzo, memoria.

Abstract

Il prato in fondo al mare by Stanislaò Nievo won the campiello award in 1975. A writer who looks for his ancestor Hippolytus and looks at the *Le confessioni di un italiano*. The book as well as being a homage to the family is also the story of an absence, the story of a narrative of Hippolytus' identity in the middle of the Risorgimento and of Stanislaò's in the middle of the twentieth century. A search for identity through the form of the novel and the pages of History to read in the pages of the two masterpieces an answer to the eternal questions *Who are we? Where do we come from? Where do we go?*

Keywords: writer, identity, Risorgimento, novel, memory.

Nel 2010 dopo una lunga e faticosa malattia che lo aveva costretto per diversi mesi immobile a letto nella sua casa, in una intervista rilasciata al giornale *La Repubblica*, Ermanno Olmi, un grande italiano e uomo di cultura, punto di riferimento per un nuovo umanesimo, affermò “Quando mi guardo indietro lo faccio soprattutto per vedere cosa ci accadrà nei prossimi anni. La buona arte non può fare a meno del passato”.

Partendo dalla illuminante frase di Olmi non possiamo che aprire una riflessione sullo strano caso di Ippolito e Stanislaw Niewo. Molta letteratura ha messo in evidenza i continui prestiti che la scrittura di Stanìs deve al suo avo Ippolito. Una scrittura che spesso guarda al passato per leggere il presente e scoprire il futuro.

Dobbiamo, tuttavia, chiederci il motivo di questa autentica ossessione di Stanìs per il suo avo. E forse, più di tante risposte che sono state date in questi anni, una possibile via conduce alla faticosa ricerca dell'identità nei due scrittori.

È indubbio che il capolavoro di Ippolito Niewo, *Le Confessioni di un Italiano*, definito dalla letteratura critica ora romanzo autobiografico, ora romanzo storico, ora *bildungsroman*, è prima di tutto un romanzo che segna un punto di svolta nella formazione del giovane Ippolito e descrive il percorso di costruzione del carattere e dell'identità di un personaggio-autore, il quale si riconosce attraverso un confronto (spesso duro e sofferente) con la realtà sociale e culturale nella quale vive.

Di fronte ad un tale panorama, Ippolito confessa il rischio di perdere il senso del suo compito intellettuale, i contorni stessi della propria identità, come testimonia una sua lettera degli anni giovanili (Colombi, 2015: 28).

Io stesso, cosa sono io? – Uno articolista o uno scrittore, un ciarlone o un pensatore, un claqueur o un uomo? – Sono una babilonia, amici. E il vento del marzo mi scompiglia i capelli, ma mi scompagina anche peggio le idee.

La formazione, la crescita, l'esperienza della vita e del mondo nelle *Confessioni* è quella di Carlino Altaviti, protagonista del romanzo, che torna indietro nel tempo, narrando in prima persona la propria vita, e dedicando anche grande spazio all'infanzia e all'adolescenza, vissute nel castello

friulano di Fratta, insieme ad una zia contessa e a tutta una lunga serie di personaggi che ruotano attorno a quel mondo rurale, serbatoio di avventure primigenie e mitiche.

Sullo sfondo di questo paesaggio si staglia la figura della Pisana, cugina di Carlino, che vive con il protagonista del romanzo un rapporto di amore acerbo, eppure straordinariamente intenso. Sarà solo dopo la sua morte che Carlino si scoprirà veramente maturo, riconoscendo definitivamente sé stesso.

Attraverso la storia d'amore con la Pisana e le grandi trasformazioni politiche che porteranno all'unità d'Italia (il tempo della storia si ferma proprio al 1858, anno di scrittura del romanzo), Carlino diventa un uomo. Il protagonista nel suo viaggio formativo acquisisce una propria identità indissolubilmente legata alle vicende storiche Risorgimento.

Analogamente anche il primo libro in cui Stanislav parla del suo avo, *Il prato in fondo al mare*, scritto nel 1974, vincitore del premio Campiello nel 1975, è un testo di formazione in cui l'autore, alla ricerca ossessiva della verità sulla misteriosa fine del suo avo scomparso misteriosamente in un naufragio nel Tirreno alla vigilia della proclamazione dell'Unità d'Italia, cerca una propria identità e una propria linea poetica. D'altronde sarà lo stesso Cesare Garboli a mettere ben in evidenza questo aspetto nella splendida introduzione al volume (Garboli, 2016: 102).

Ho lasciato per ultimo l'aspetto forse più appariscente del Prato in fondo al mare: l'incontro col padre, il rapporto con Ippolito. È chiaro che sotto questo aspetto il romanzo di Nievo è la storia di una liberazione, di un'immersione nel proprio inconscio. Per chi ha scritto questo libro, Ippolito Nievo muore per la prima volta in queste pagine. Una ricerca, dunque, d'identità: un uomo cerca sé stesso e si misura col proprio idolo, con un antagonista tanto più schiacciante quanto più leggendario, protagonista, per giunta, di una leggenda che non appartiene solo alla memoria ma al sangue.

Garboli è illuminante: Nievo muore per la prima volta alla ricerca di sé stesso, della propria identità al crocevia con i primi barlumi della identità nazionale e nasce cento anni dopo un nuovo scrittore che percorre gli stessi passi: Stanislav Nievo.

E d'altronde, in una intervista rilasciata a Pietro Pancamo, alla domanda sul motivo per il quale ha cominciato a scrivere Stanis responde legando la sua avventura di scrittore proprio alla tragica vicenda della scomparsa del suo avo e alla storia dei mille:

Alla scrittura vera e propria sono approdato in seguito ad una complessa ricerca: quella che ho svolto sul mio antenato Ippolito Nievo, per capire dove si fosse inabissata di preciso (lui sparì in mare fra Palermo e Napoli, nel periodo dell'impresa dei Mille, alla quale partecipò) la nave su cui, misteriosamente, morì (Pancamo, 2017).

Dirà poi Nievo a proposito delle Confessioni

Le confessioni l'ho letto a diciotto anni. L'ho letto per fare i conti con un fantasma, silenziosamente ma fortemente venerato in famiglia, che si aggirava nelle immense stanze del castello di Colloredo dove noi, discendenti, abitavamo [...]. Fu un lungo periodo d'attesa. L'immagine, il ricordo, l'anima del primo Nievo scrittore erano inibenti. Per otto anni, dopo una cerimonia d'anniversario che riporto nel mio primo libro, quello dedicato a lui, e per un flash che mi aveva investito nel buio di una sala sotterranea che circonda la cucina di Fratta-Colloredo, condussi fino al fondo del mar Tirreno, e nei meandri del cervello più pittoreschi e meno razionali, la mia ricerca. Poi fui libero. E scrissi i miei libri più spontaneamente. Legato alla parola scritta, trascinato dalle domande senza risposte, dai misteri del buio della non-conoscenza, mi tuffai sempre più giù in quella materia prima e oscura che spinge a elaborare la propria visionarietà nell'incontenibile interrogativo continuo, forse passionale, per le cose umane (Nobili, 2010: 18).

Non sorprende, quindi, che venticinque anni dopo, alle soglie degli anni 2000, Stanislaw Nievo, avendo maturato una sua personale lettura della Storia, dia alla luce un altro romanzo, *Il sorriso degli dei*, che nel secondo capitolo intitolato *L'onore di Garibaldi* riprende la tragica vicenda dell'affondamento della motonave *Ercole* e della misteriosa scomparsa del Colonnello Ippolito Nievo.

Il romanzo si apre con una citazione presa dal capitolo 23° delle *Confessioni*

O anime, mie sorelle di sangue di fede e d'amore, trapassate o viventi, sento che non è finita ogni mia parentela con voi! Sento che i vostri spiriti mi aleggiano carezzevoli d'intorno quasi invitando il mio a ricongiungersi col loro aereo drappello... (Nievo, 2015: 9).

Ed è singolare che Stanìs strizzi l'occhio proprio all'ultimo capitolo delle *Confessioni*, quasi a voler far dialogare la conclusione della vita del suo Autore con quella del Romanzo e con una pagina di Storia della formazione della identità nazionale che ha toccato l'immaginario collettivo. Come Ippolito anche Stanìs è folgorato dalla Storia degli ultimi. Mentre il suo avo osservava criticamente quanto avveniva nel Sud dell'Italia durante la campagna di liberazione, Stanìs rimane affascinato dal Sud del Mondo come quando gira il documentario *Il Mal d'Africa*, osservando come gli abitanti di quelle regioni siano alla ricerca della propria anima e per questa via richiamando quanto era avvenuto più di un secolo prima nelle regioni meridionali italiane nelle quali gli abitanti dopo l'unità d'Italia non avevano più patria.

Un sud circondato dalla presenza incombente del mare, altro grande protagonista della Storia dei due scrittori. Come non ricordare una lettera che Ippolito scrive da Mantova il 30 giugno 1958 dove sembra voler descrivere la sua fine di qualche anno più tardi:

Quante nuvole, quante nuvole! Vorrei dipingerle tutte, ma la fantasia non ha tavolozza che basti, e le parole s'intingono tutte in monotono inchiostro di China. [...] cerco sempre sulla carta geografica un cantuccio di mare ove relegarne beati e poetici gli ultimi mesi (Mantovani, 1900: 258).

Una attenzione verso il mare che ritorna anche in alcune pagine delle *Confessioni* come questa del primo capitolo e che preannuncia la sua tragica fine di qualche anno più tardi

Ebbi la pazienza della formica, che, capovolta dal vento, cento volte perde la sua strada e cento la riprende per compiere a passi invisibili il suo lungo cammino. Pochi mi avrebbero imitato, e pochi m'imitano in fatti. I più gettano a mezza strada una

bussola malfida da cui furono il più delle volte ingannati; e si abbandonano giorno per giorno al vento che spira. Vien poi l'ora di raccogliere le vele nel porto; e il loro arrivo è necessariamente un naufragio (Nievo, 1964: 83).

Una attenta lettura del ventitreesimo e ultimo capitolo delle *Confessioni*, a cui rimanda l'esplicita citazione di Stanìs, mostra come le speranze nella realizzazione dell'Unità d'Italia siano riposte in Garibaldi come anche testimonia il titolo del capitolo. Come fosse un romanzo nel romanzo, la sezione conclusiva del libro riporta, infatti, il diario di Giulio, il figlio più scapestrato di Carlo, che riscatta la sua esistenza combattendo a fianco del Generale a Roma nel 1848 e poi seguendolo con giovanile entusiasmo in America, dove troverà la morte nel 1855. Il tema del viaggio, tanto caro anche al pronipote Stanìs, chiude, quindi, il romanzo nievano e apre quello della vita del suo autore.

Un viaggio per mare, infatti, meno lungo ma non meno avventuroso è quello compiuto – questa volta nella realtà – da Nievo, che, il 5 maggio 1860, senza informare la famiglia, si imbarca a Quarto sul *Lombardo* comandato da Bixio. Il racconto del viaggio è affidato alla lettera a Bice del 28 maggio:

Partiti il 5 Maggio all'alba da Genova, il 6 si approdò a Telamone in Toscana dove devi aver ricevuto un mio biglietto. L'undici (il mio giorno benaugurato) fummo in vista della Sicilia. Ancorammo nel porto di Marsalla ove un quarto d'ora dopo giunsero due fregate e una corvetta Napoletana. Lo sbarco dei nostri fu pronto e felice; ma mentre io attendeva a scaricare le munizioni del secondo nostro vapore, *il Lombardo* cominciò il cannoneggiamento. Rimasimo colle polveri e colle granate sulla spiaggia, sotto una gragnuola di palle, finché le carrette si risolsero a scendere dalla città. Le nostre schiere assicurate dietro agli argini del molo rispondevano alle bordate col grido – Viva l'Italia! – (Lettera di Ippolito Nievo alla cugina Bice Melzi Gobio del 28 maggio 1860).

Inizia l'epopea dei Mille in Sicilia. A Calatafimi e Palermo Nievo è in prima linea a combattere e Giuseppe Cesare Abba ne descrive il "profilo tagliente", l'"occhio soave" che guarda

“innanzi, lontano, come volesse allargare a occhiate l’orizzonte” (Abba, 1980: 62, 101).

La marcia verso la liberazione dai Borboni per Nievo si arresta però a Palermo, dove assume l’incarico di vice Intendente con il compito di curare gli aspetti organizzativi e amministrativi della spedizione. Sbarcato in Sicilia insieme a soldati male equipaggiati e mal vestiti, Nievo confessa che la presa di Palermo è stata un “miracolo” e l’iniziale entusiasmo cede già al disincanto e al pessimismo:

Bice carissima – Ti ricordi quand’io ti diceva – «In Sicilia non c’è mai stato gran che ed ora non c’è più nulla. I nostri si fanno l’illusione come è il solito; sarà la seconda edizione aumentata e ingrandita di Pisacane e di Sapri?!» Or bene – nulla di più vero de’ miei presentimenti (Nievo, 1961: 17-21).

Il cammino dei garibaldini prosegue tra nuovi successi ed episodi meno edificanti di cui ha recentemente parlato anche Andrea Camilleri durante la cerimonia di proclamazione dei dottori di ricerca dell’Università di Roma Tor Vergata, facendo riferimento al suo romanzo *La mossa del Cavallo*, del 1999, “Credo che l’Unità d’Italia”, dice Camilleri,

fosse indispensabile voluta dalla Storia, voluta dagli italiani stessi anche se nei cinquant’anni successivi si sia fatto di tutto per dividere in due l’Italia. Nel 1859 i telai in attività in Sicilia erano 12.000. Cinque anni dopo con l’Unità d’Italia sono 700. Una serie di leggi messe in campo dal primo governo nazionale spostò la produzione a Biella. Il Nord tolse al Sud il piacere di godersi la vita.

Ma torniamo ad Ippolito. Continua a “intisichire a Palermo in mezzo a Eccellenze ed a Ministri”. La nostalgia per “le nebbie di Fossato e la frescura autunnale del lago di Como” si acuisce a fronte di un congedo che non arriva, intanto il lavoro si fa sempre più pesante: “Certo il provveder di tutto un’armata regolare è un lavoro imponente; ma non puoi farti un’idea degli stenti, delle fatiche, della responsabilità immensa che costa la direzione di truppe rivoluzionarie come le nostre” (Nievo, 1961: 70-72).

Nel frattempo la situazione a Palermo si normalizza, si organizza un plebiscito-farsa per l'annessione al Piemonte, Nievo rimane l'unico a indossare ancora la camicia rossa e, avvertendo il tramonto dell'impresa garibaldina, si sente abbandonato in una terra ormai estranea:

Ora poi dopo gli ultimi fatti di Napoli noi restiamo quasi dimenticati e se ci capita un Vapore è per miracolo [...]. Come vedi fanno sì gran conto delle mie qualità politico-amministrative che vogliono tenermi inchiodato qui ad ogni costo [...]. Vi sono giornate nelle quali la mia vita è una serie non interrotta di gridate e di strapazzate dalla mattina alla sera (Nievo, 1961: 70-72).

Oltre alle grida e ai fastidi amministrativi, gli impedimenti alla partenza provengono dalla campagna di La Farina e dei cavouriani contro l'operato di Garibaldi nelle Sicilie. Nievo è costretto a rimanere per difendere il Generale:

Tu pure devi aver avuto sentore o poco o tanto dei gravi appunti che si facevano all'Amministrazione del Generale Garibaldi. Figurati se quelli che ci avevano ingerenza e che fortunatamente a forza di sacrifici e di fatiche eran rimasti superiori a queste accuse non dovevano subire il martirio piuttosto che darvi qualunque lontanissimo appiglio (Nievo, 1961: 108-110).

Il 2 dicembre il vice Intendente è in procinto di partire per Genova, "quando a questi stupidi e bestiali Lafariniani saltò in capo di stampare un bigliettino indirizzato a Sua Maestà e pieno di vili calunnie contro Mordini, il Ministero" (Nievo, 1961: 114-115) e contro lo stesso Nievo, che nel gennaio 1861 invia un resoconto sull'amministrazione della spedizione in Sicilia al direttore della *Perseveranza*. Questa relazione è uno dei documenti con cui Nievo cerca di fare chiarezza sul periodo successivo allo sbarco insieme al Giornale della spedizione in Sicilia, pubblicato sul Supplemento n. 196 del *Pungolo* nel giugno 1860, e al Resoconto amministrativo della prima spedizione in Sicilia, in cui sottolinea subito come

toccato il suolo di Sicilia era precisa volontà del Generale che non si gravasse né sui Comuni né sui privati, neppur colle solite contribuzioni di guerra, e che si usasse a ciò la massima delicatezza per non emungere un paese già abbastanza impoverito dal mal Governo e dalle estorsioni Borboniche (Nievo, 1961: 88-134),

anche se probabilmente la situazione era ben più complessa. “Ti confesso che, se avessi creduto d’imbarcarmi per questa galera a Genova il 5 Maggio, mi sarei annegato”, scrive Nievo alla cugina poco prima di partire per la licenza.

Un tragico destino si compie pochi mesi più avanti. Tornato a Palermo per sbrigare gli ultimi affari, Nievo si imbarca alla volta di Napoli sull’Ercole con diversi bauli ricchi di documenti sull’amministrazione delle Sicilie. All’imbarco il mare non sembra particolarmente mosso, ma una tempesta all’altezza di Capri nella notte tra il 4 e il 5 marzo inabissa il piroscafo. La ricerca del relitto da parte delle navi napoletane è piuttosto lenta e approssimativa come testimonia questa lettera inviata al Colonnello: “Solleciti la sua partenza da costi e si rechi immediatamente a Torino, interessandomi di presentar subito il rendiconto. F.to Acerbi, 16 Marzo 1861”. Non si trovano i resti. Si diffondono voci non confermate su un incendio a bordo oppure su una possibile spedizione in Albania. Quest’ultima notizia per un po’ illude la famiglia dello scrittore, ma non trova riscontro. Si fa strada anche l’ipotesi del complotto: i garibaldini insinuano una possibile implicazione dei piemontesi per nascondere la verità, i cavouriani accusano le camicie rosse di aver volontariamente distrutto i documenti che testimoniavano la loro condotta non sempre irreprensibile nel Meridione.

Comunque si siano svolti i fatti, la spedizione in Sicilia e la successiva annessione al nuovo Regno non sono sufficienti a mutare le radici politico-sociali dell’isola. Il trasformismo dei nobili e della classe dirigente consentirà all’aristocrazia locale di governare anche nel periodo post-rivoluzionario.

Nievo lo intuisce quando scrive a Bice che, a pochi mesi dallo sbarco, la vita a Palermo era ripresa uguale a prima, ma qui la sua penna si esaurisce e lascia spazio a quella importante

linea letteraria che dai *Vicerè* di De Roberto porta fino al *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Siamo alla conclusione della vita di Ippolito e qui inizia la storia di Stanìs che come abbiamo visto, dopo *il Prato in fondo al Mare*, ritorna su questa vicenda con *Il Sorriso degli Dei* che abbraccia, nel secondo capitolo, il misterioso affondamento della motonave Ercole:

Uno dei tre volti, il più defilato, si volge al portatile che tiene accanto, continua la sua navigazione sui tasti, cercando lontano. Le informazioni si fanno attendere, poi giungono, ma si riferiscono ad un secolo più vicino, sono messaggi in bottiglia lanciati in mare e raccolti su una spiaggia, portati in archivi silenziosi da cui ora emergono con dei codici che li catalogano: lettere, concetti, numeri, nomi, indirizzi. Il portatile indica altre richieste attraverso i suoi microscopici motori di ricerca azionati dalla plancia di comando che è la tastiera del calcolatore. [...] Racconta di un naufragio, non si sa dove. Sul monitor s'illumina un richiamo nello spazio bianco per dialogare, la finestra da cui si vede questo strano mondo. [...] Il calcolatore, interrogato ripetutamente della data in cui si è svolta la vicenda, risponde: 4 marzo, 5 marzo 1861 (Nievo, 2015: 65).

Ma è sempre la ricerca di Ippolito che ossessiona Stanìs, come dirà la protagonista qualche pagina più avanti:

Sì, andiamo avanti. L'uomo sulla nave, un colonnello, scompare con tutti i suoi collaboratori assieme alle carte di una campagna militare che porta alla fine di un regno. Nuovi padroni prendono in mano il tesoro dei vecchi, mettendosi d'accordo per riempirsi le tasche. La corruzione aumenta ovunque. È un olio necessario alle vicende umane. Ma quando è troppo accade come per l'olio, tutti scivolano sopra finendo a gambe levate. E viene a galla la verità, anche dopo tanto tempo (Nievo, 2015: 85).

Una volta ritrovate le ultime tracce del suo Avo, la pagina si distende e una profonda riflessione colpisce il lettore. Una riflessione che testimonia come la ricerca dell'identità attraverso le pagine di Ippolito sia giunta a piena maturità. Concludo, quindi, con queste riflessioni che prendono spunto dal *Sorriso degli Dei* che a mio avviso rappresenta una pagina di grande Letteratura.

I nomi legano le storie, scelgono le persone che si muovono come linee di un disegno speculare in attesa d'entrare nell'universo delle parole, dei nomi, l'unico che forma la realtà. Le parole sono più forti di chi le trasmette ma spesso diventano chiare dopo un po'. Meno tempo ci vuole a capirle, più si è fortunati. Più tempo ci vuole, più si paga.

Per noi le parole [e i nomi] diventano chiari quando il destino le legge nel suo libro misterioso. [...] Soltanto certi eventi aprono questo libro e allora i nomi [come quelli di Ippolito e Stanis], dentro, si muovono come personaggi in cerca della propria parte sul palcoscenico della vita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abba, G. C. (1980). *Da Quarto a Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*, introduzione di G. De Rienzo. Milano: Mondadori.
- Colombi, R. (2015). *Il controcanto umoristico: le due voci di Ippolito Nievo*. In M. Santiloni (a cura di), *Ippolito Nievo: canone inverso e identità nazionale*. Roma: Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.
- Garboli, C. (2016). *La gioia della partita. Scritti 1950-1977*. A cura di L. Deideri e M. Scarpa. Milano: Adelphi ebook.
- Mantovani, D. (1900). *Il poeta soldato, Ippolito Nievo 1831-1861*. Milano: Fratelli Treves Editori.
- Nievo, I. (1860). *Lettere garibaldine*, lettera a Bice Gobio Melzi, Palermo, 24 giugno 1860. Torino: Einaudi.
- Nievo, I. (1964), *Le Confessioni di un Italiano*. Torino: Einaudi.
- Nievo, S. (2015). *Il sorriso degli Dei*. Roma: Ebook Lit edizioni.
- Nobili, C. (2010). *Il viaggiatore del sogno: la Melanesia di Stanislao Nievo*. In C. Nobili e M. Santiloni (a cura di), *Il viaggiatore del sogno, La Melanesia di Stanislao Nievo tra letteratura ed etnografia*. Roma: Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" e Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo.
- Pancamo, P. (2017). *Uno dei più bei mestieri del mondo: SCRIVERE!* Recuperato da <http://www.progettobabele.it/autori/STANISLAONIEVO.PHP> [Data di consultazione: 29/07/2018].

L' *HUMANITAS* TERENZIANA
IN LUIGI PIRANDELLO
THE *HUMANITAS* TERENZIANA
IN LUIGI PIRANDELLO

Raffaella LO BRUTTO

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Riassunto

Il *male di vivere* e l'insanabile conflitto tra apparire ed essere caratterizzano tutti i personaggi pirandelliani, vittime delle convenzioni sociali e di una realtà molteplice e variamente interpretabile. Il saggio *L'umorismo*, mentre spiega, attraverso l'immagine della vecchia imbellettata, la differenza tra comico e umoristico riassume tutta la poetica di Pirandello: comicità è *l'avvertimento del contrario* (superficialità), umorismo è *il sentimento del contrario* (empatia). L'umorismo comporta, quindi, un coinvolgimento emotivo e la consapevolezza che le sofferenze altrui sono anche le nostre, così Pirandello fa rivivere nel XX secolo l'*humanitas* di Terenzio: "homo sum, humani nihil a me alienum puto".

Parole chiave: comicità, umorismo, relativismo, *humanitas*.

Abstract

The *pain of living* and the incurable conflict between appearing and being characterize all the Pirandellian characters, victims of social conventions and of a manifold and variously interpretable reality. The essay *The humor*, while explaining, through the image of the old embellished woman, the difference between comic and humorous, summarizes all the poetics of Pirandello: comedy is *the warning of the opposite* (superficial), humor is *the feeling of the opposite* (empathy). Humor implies, therefore, an emotional involvement and the awareness that the suffering of others is also ours, so Pirandello revives the *humanitas* of Terence in the twentieth century: "homo sum, humani nihil a me alienum puto".

Keywords: comedy, humor, relativism, *humanitas*.

1. INTRODUZIONE

Mi si fissò invece il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere. [...] Se per gli altri non ero quel che finora avevo creduto d'essere per me, chi ero io? [...] L'idea che gli altri vedevano in me uno che non ero io quale mi conoscevo; uno che essi soltanto potevano conoscere guardandomi da fuori con occhi che non erano i miei e che mi davano un aspetto destinato a restarmi sempre estraneo, pur essendo in me, pur essendo il mio per loro (un «mio» dunque che non era per me!); una vita nella quale, pur essendo la mia per loro, io non potevo penetrare, quest'idea non mi diede più requie (Pirandello, 1926).

I personaggi di tutta la produzione pirandelliana sono vittime delle convenzioni sociali e di una realtà variamente interpretabile che cambia con il mutare della prospettiva o del punto di vista di chi sta guardando. L'insanabile conflitto tra apparire ed essere affligge Pirandello come uomo e poeta: tutto appare relativo in una molteplicità di situazioni, atti e gesti continuamente mutevoli, impossibili da cogliere e fissare in una forma in quanto parte dello scorrere della vita. Gli altri guardano ogni individuo con occhi diversi, spesso si costruiscono un'immagine altra, un aspetto *estraneo*. Ogni essere umano è *uno* e *centomila*, in pratica, *nessuno*. La trama del romanzo omonimo, pubblicato nel 1926, segue lo schema di altri romanzi, novelle e commedie pirandelliane: un evento improvviso irrompe nell'ambito di un'esistenza grigia e monotona e fa deviare il corso rettilineo e prevedibile della vita di un personaggio verso le mete dell'assurdo e del paradosso. Pirandello "scopre che è impossibile riuscire a descrivere in maniera realistica un personaggio o una situazione, semplicemente perché per ogni individuo non esiste una sola verità, ma tante verità quanti sono gli occhi di chi la interpreta" (Ardone, Autieri, Calvino, Malandrino, Riccardi, 2012: 406). La società, secondo lo scrittore di Girgenti, costringe l'uomo ad indossare delle maschere, per ricoprire i diversi ruoli che il mondo gli impone e gli altri si aspettano da lui. L'uomo, quindi, secondo Pirandello, è oppresso dalla società, ma fuori di essa è impossibile trovare un posto per vivere: l'esempio emblematico è *Il fu Mattia Pascal*, un romanzo

[...] impastato di gioia e di sofferenza, di distacco e di partecipazione: al fondo della sua scrittura c'era in effetti una precisa concezione che Pirandello svolse dettagliatamente nel saggio *L'umorismo*, pubblicato nel 1908 (la cui seconda edizione, del 1920, fu dedicata proprio «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario») (Ferroni, 1998: 140).

Nel saggio, che compendia tutta la produzione poetica pirandelliana, l'autore definisce il comico come “avvertimento del contrario” e l'umorismo come “sentimento del contrario”. Il comico, secondo Pirandello, permette di cogliere le incongruenze della realtà, le sfasature, le contraddizioni che riguardano i molteplici aspetti della vita; il sentimento del contrario, invece, nel rilevare quelle contraddizioni, scopre la sofferenza che si nasconde dietro di esse,

si volge a guardare anche ciò che si cela dietro le maschere, con viva partecipazione e comprensione; l'umorista si sente segretamente solidale con le sproporzioni che mette in evidenza, è implicato nelle deformazioni che scopre nelle cose e nei personaggi (Ferroni, 1998: 140).

La solidarietà che l'uomo-Pirandello manifesta per i suoi soggetti implica un forte coinvolgimento emotivo e la consapevolezza che le sofferenze altrui sono anche le nostre: in altre parole, l'autore risulta essere un precursore del concetto di *empatia* che “ha trovato applicazione negli ultimi due decenni del ventesimo secolo nell'ambito della cosiddetta psicologia del sé di H. Kohut” (Treccani, n.d.a.).

L'empatia, infatti, è, per definizione, la capacità di mettersi nei panni degli altri, “di porsi nella situazione di un'altra persona o, più esattamente, di comprendere immediatamente i processi psichici dell'altro” (Treccani, n.d.a.). Pirandello, attraverso l'immagine della *vecchia imbellettata*, ci fa capire che il compito dell'uomo e del poeta non si ferma all'aspetto esteriore, all'avvertimento del contrario, ma va ben oltre, perché l'essere umano *sente* che tutto ciò che prova un altro uomo gli appartiene, lo riguarda direttamente. Il sentimento del contrario, quindi, fa rivivere nel XX secolo il famoso verso 77 dell'*Heautontimorùmenos* di Terenzio: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*.

2. *HOMO SUM, HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO*

Il celeberrimo verso 77 dell'*Heautontimorùmenos* compendia il nucleo essenziale del messaggio etico terenziano (Garbarino, 1991: 181). Terenzio fa pronunciare queste parole al contadino Cremete in risposta al vicino Menedemo, padre all'antica e punitore di se stesso (*Heautontimorùmenos* appunto) che, a causa del suo metodo educativo molto rigido, ha spinto il figlio ad allontanarsi da casa. Menedemo, in seguito, si pente e, per tacitare il suo senso di colpa, autopunendosi, lavora instancabilmente nel podere che ha comprato fuori città. Cremete chiede al vecchio Menedemo spiegazioni del suo modo di agire, spinto non da curiosità, ma da sincera sollecitudine e umana solidarietà (Conte e Pianezzola, 2010: 170), e alle parole del vecchio: *Chreme, tantumne ab re tuast oti tibi aliena ut cures ea quae nil ad te attinent?*¹ il vicino risponde così: "Sono un uomo, niente di ciò che è umano reputo estraneo a me"². Questo verso pronunciato da un contadino, diventa il manifesto della solidarietà universale, quella solidarietà che "spinge un uomo ad andare incontro ad un suo simile per aiutarlo" (De Bernardis e Sorci, 2006: 277). Terenzio, attraverso le semplici parole di Cremete, introduce nella cultura latina un concetto chiave: l'*humanitas*.

La nozione di *humanitas* indica mitezza, benevolenza, cortesia, *umanità*, cultura, buon gusto, eleganza,

abbraccia ciò che è proprio del carattere e del comportamento della persona umana, in quanto opposta alle belve e agli esseri primitivi, e indica un senso di civiltà che si manifesta nella comprensione verso gli altri e nella benevolenza (sia all'interno del nucleo familiare o delle amicizie sia verso gli schiavi o i popoli sottomessi) (Conte e Pianezzola, 2010: 152).

Esaminando attentamente le sei³ commedie sopravvissute di Terenzio, risulta evidente che il commediografo latino coltivava l'ideale dell'*humanitas*, un valore molto moderno per quei

¹ "Cremete, hai così poco da pensare alle cose tue, da doverti occupare dei fatti degli altri, e di quello che non ti riguarda?" (Terenzio, *Heautontimorùmenos*, Atto I, vv. 75-76).

² *Homo sum: humani nihil a me alienum puto.*

³ *Adelphoe, Andria, Eunuchus, Heautontimorùmenos, Hècyra, Phormio.*

tempi, e considerava gli uomini tutti uguali. Il mondo antico, infatti, era organizzato su base schiavile, gli uomini, quindi, non erano tutti uguali davanti alla legge, ma avevano, più o meno, diritti a seconda della *qualitas personarum*, se cioè erano nobili, comuni cittadini o schiavi (Ardone, Autieri, Calvino, Malandrino, Riccardi, 2012: 1167). Con Terenzio, commediografo della *humanitas*, emerge una nuova immagine dell'uomo e dei rapporti con i suoi simili e una visione del mondo e della società completamente diversa.

Il sostantivo latino *humanitas* ha la stessa radice di *homo*, si riferisce cioè all'individuo, all'essere umano nella sua essenza, con tutto il suo bagaglio di debolezze. L' *homo* romano era ben diverso dal *vir*, la figura che incarnava le qualità ufficiali e pubbliche del soldato e del *civis*. Cicerone, in un'*epistola* indirizzata al fratello Quinto, chiarisce benissimo la differenza semantica tra i due termini: “*virum te putabo, hominem non putabo*”⁴.

Anche Plauto fa pronunciare ad un suo personaggio la parola *homo* per indicare un comportamento *umano*: “*Homo ego sum, homo tu es... neque te derisum advenio neque dignum puto*”⁵.

La commedia latina è luogo ideale dell'espressione dell'*humanitas*, in quanto ha per protagonisti individui, ciascuno con pregi e debolezze, che intrecciano le loro relazioni del tutto al di fuori di una prospettiva trascendente (Conte e Pianezzola, 2010: 152).

La visione del mondo e dell'uomo che emerge dalle commedie terenziane riprende quella elaborata dal poeta greco Menandro nell'Atene del IV secolo a.C., in un quadro culturale fortemente influenzato dalla riflessione filosofica, il cui messaggio centrale, fatto proprio da Terenzio, si può riassumere nell'esortazione alla *philantropía*, cioè all'*amore per l'uomo*, che deve nascere “dalla consapevolezza della comune vulnerabilità di fronte ai colpi della sorte e della comune debolezza e fallibilità nei giudizi e nei comportamenti” (Garbarino, 1991: 181). Terenzio, vicino al

⁴ Cicerone, *Ad Quintum fratrem*, 2, 9, 4.

⁵ “Io sono una persona, tu sei una persona... e non sono venuto per prenderti in giro, e non credo che sia una cosa bella” (Plauto, *Trinummus*, vv.447-448).

Circolo degli Scipioni⁶, assorbe profondamente la cultura filellenica e anche quella *philantropía* che, a Roma, diventa *humanitas*, “amore per l’altro”, “interesse e dedizione per il proprio simile” e che, quindi, va molto al di là del concetto greco di “filantropìa”, inteso come “interesse per l’uomo” (De Bernardis e Sorci, 2006: 287).

Terenzio non mette in discussione i ruoli sociali tradizionali né tantomeno le antiche norme del *mos maiorum*, ma invita piuttosto il suo pubblico a riflettere, insieme a lui, sulla complessità delle relazioni umane e interpersonali, per cercare di cogliere gli atteggiamenti interiori e dimostrare che solo chi si apre alla comprensione degli altri, chi riconosce i propri limiti e giudica con indulgenza gli errori altrui, “si realizza compiutamente come uomo tra gli uomini” (Garbarino, 1991: 181).

“Se Plauto era stato il commediografo della battuta mordace, dello sberleffo, della beffa, dell’oscenità e della risata tout court, Terenzio è, invece, il poeta della riflessione pacata, dei buoni sentimenti, dell’*humanitas*” (De Bernardis e Sorci, 2006: 277). La formazione filellenica conduce Terenzio ad abbracciare un nuovo modello di comicità molto riflessivo, fondato sulla caratterizzazione e sull’introspezione dei personaggi, e ad abbandonare il modello plautino, fondato sull’idea di sopraffazione di un uomo sugli altri uomini (*homo homini lupus*)⁷. Il rapporto servo-padrone, caratteristico della commedia plautina, nel commediografo dell’*humanitas* si trasforma radicalmente:

[...] non più il padrone che disprezza il proprio servo, considerato esclusivamente come strumento di lavoro e questi che tenta, appena gli è possibile, di raggirarlo per trarne vantaggio, ma piuttosto fra servo e padrone si stabilisce un rapporto fatto di umana comprensione; così personaggi caratterizzati in forma negativa come le meretrici, le etere, sulla scena si dimostrano capaci di nutrire buoni sentimenti; così un personaggio come la suocera, da sempre per tradizione in astio con la nuora, nella commedia che prende il suo nome⁸, si dimostra affettuoso e

⁶ Un gruppo di intellettuali filelleni raccolti intorno a Scipione Emiliano e impegnati in un’opera di profonda trasformazione della società e della cultura romana.

⁷ Plauto, *Asinaria* II, 4, 495.

⁸ *Hècyra*.

premuroso. Insomma un teatro fondato sui buoni sentimenti, improntato ad una nuova concezione dell'uomo e della cultura, che trova la sua più completa formulazione nel verso 77 dell'*Heautontimorùmenos: Homo sum: humani nihil a me alienum puto* (De Bernardis e Sorci, 2006: 287-288).

3. IL SENTIMENTO DEL CONTRARIO

Quanto all'umorismo, «certo è, – seguita il D'Ancona, – che la definizione non è facile, perché l'umorismo ha infinite varietà, secondo le nazioni, i tempi, gl'ingegni, e quel di Rabelais e di Merlin Coccajo non è una cosa coll'umorismo dello Sterne, dello Swift o di Gian Paolo, e la vena umoristica dell'Heine e del Musset non è di egual sapore...».

«Dopo la parola romanticismo, la parola più abusata e sbagliata in Italia (*in Italia soltanto?*) è quella di umorismo. Se fossero realmente umoristi gli scrittori, i libri, i giornali battezzati con questo nome, noi non avremmo nulla da invidiare alla patria di Sterne e di Thackeray o a quella di Gian Paolo e di Heine. Non si potrebbe uscir di casa senza incontrar per la strada due o tre Cervantes e una mezza dozzina di Dickens... Vogliamo solo notare fin da principio che vi è una babilonica confusione nell'interpretazione della voce *umorismo*. Per il gran numero, scrittore umoristico è lo scrittore che fa ridere: il comico, il burlesco, il satirico, il grottesco, il triviale: la caricatura, la farsa, l'epigramma, il *calembour* si battezzano per umorismo: come da un pezzo si costuma di chiamare romantico tutto ciò che vi è di più arcadico e sentimentale, di più falso e barocco. Si confonde Paul de Kock con Dickens, e il visconte d'Arlicourt con Victor Hugo» (Pirandello, parte prima, 1920).

L'umorismo è un saggio ricco di riferimenti filosofici e letterari scritto in perfetto stile accademico e con un ampio apparato di note che lo stesso autore divide in due parti. Nella prima, costituita da un'ampia dissertazione storica, risultano evidenti gli intenti accademici di Pirandello⁹, nella seconda, invece, viene proposta un'attenta analisi dell'umorismo, che

⁹ Nel 1908 Pirandello doveva affrontare un concorso per diventare professore ordinario presso il Regio Istituto Superiore di Magistero femminile nel quale già insegnava da dieci anni.

riflette maggiormente il programma letterario dell'autore. L'autore di Girgenti analizza le accezioni e le sfere d'uso del termine in relazione alle equivalenti espressioni nelle altre lingue europee. Esamina, di seguito, le diverse tipologie del *sentimento del contrario* per spiegare che "l'umorismo riprende e ripropone le caratteristiche intrinseche di ogni singola cultura, diversificandosi sulla base delle tradizioni e dei caratteri specifici di ciascuna" (Treccani, n.d.b.). Quindi, dopo aver spiegato, ciò che bisogna considerare umoristico, Pirandello traccia una sorta di storia del genere letterario. In riferimento alla letteratura italiana, vengono citati Dante, Pulci, Ariosto e Manzoni: i primi come autori che fanno uso d'ironia, l'ultimo come esempio di serietà e mancanza di umorismo. L'autore si avvia alla conclusione della prima parte del suo saggio con queste riflessioni:

Non è mia intenzione tracciare, neppure per sommi capi, la storia dell'umorismo presso le genti latine e segnatamente in Italia. Ho voluto soltanto, in questa prima parte del mio lavoro, oppormi a quanti han voluto sostenere che esso sia un fenomeno esclusivamente moderno e quasi una prerogativa delle genti anglo-germaniche, in base a certi preconcetti, a certe divisioni e considerazioni, arbitrarie le une, sommarie le altre, come mi sembra di aver dimostratom (Pirandello, parte prima, 1920).

Nella seconda parte, la più celebre, che presenta il sottotitolo "Essenza, caratteri e materia dell'umorismo", l'autore cerca di dare una risposta alla domanda *Che cosa è l'umorismo?*, attraverso una serie di riflessioni sulle modalità espressive, i campi di interesse e le finalità della sua arte. Infine, dopo aver stabilito cosa non si può definire umorismo, offre una definizione precisa, attraverso la distinzione tra comico e umoristico, per spiegare bene la quale adopera la famosissima immagine della *vecchia imbellettata*:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di qual orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente,

arrestarmi a questa espressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico (Pirandello, parte seconda, 1920).

Pirandello spiega, quindi, che la differenza sostanziale tra comico e umoristico è molto soggettiva e deriva dalla riflessione, una riflessione intima, personale, che conduce l'individuo dall'*avvertimento del contrario* al *sentimento del contrario*. Nel comico la riflessione è assente, in quanto nasce in maniera immediata, "con un sussulto irresistibile che provoca il riso" (Luperini, Cataldi, Marchiani, Marchese, 2015: 617), quando si avverte che un individuo o una situazione sono il contrario di ciò che realmente dovrebbero essere. Il sentimento del contrario, invece, nasce dalla riflessione: "riflettendo sulle ragioni per cui una persona o una situazione sono il «contrario» di come dovrebbero essere, al riso subentra il sentimento amaro della pietà" (Luperini, Cataldi, Marchiani, Marchese, 2015: 619).

Alla fine del suo saggio, Pirandello così riassume:

l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, com'essa ora s'allarghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura (Pirandello, parte seconda, 1920).

L'umorista assume, pertanto, un atteggiamento complesso di fronte agli uomini e ai loro casi in cui presa di coscienza delle

contraddizioni della vita e commossa comprensione umana si intrecciano indissolubilmente. Nel “sentimento del contrario” si avverte “la compresenza del poeta e del critico nello stesso uomo, il quale, mentre si abbandona al sentimento, è vittima di un demonietto maligno che smonta i congegni messi su dal sentimento, a vedere come sono fatti” (Petronio e Masiello, 1993: 344).

La poetica pirandelliana dell’umorismo trova piena applicazione non solo nel *Fu Mattia Pascal*, ma anche nelle novelle che costituiscono un vastissimo repertorio di temi, spunti, idee, personaggi, intrecci, poi ripresi, variati e ampliati.

4. CONCLUSIONI

Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d’intessersi in un cantuccio la loro tela sottile, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare. Siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile – passi pure – non vorremmo una ragnatela, un guscio, una conchiglia – passi pure – ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso. Un ideale, un sentimento, una abitudine, una occupazione – ecco il piccolo mondo, ecco il guscio di questo lumacone o uomo – come lo chiamano. Senza questo è impossibile la vita (Pirandello, 1886).

Pirandello, già nel 1886, quando scrive alla sorella Lina, aveva capito che l’uomo *lumacone* aveva bisogno di un guscio, che identificava con un piccolo mondo, un qualcosa che gli permetteva di ritrovare se stesso, di vivere la sua vita e provare dei sentimenti, altrimenti rischiava di diventare un “viandante senza casa, un uccello senza nido”. Con lo scrittore di Girgenti, entrano nella letteratura italiana alcuni dei caratteri fondamentali della ricerca dell’avanguardia europea del primo Novecento: la crisi delle ideologie e il conseguente relativismo, la tendenza alla scomposizione e alla deformazione grottesca, la scelta della dissonanza, dell’ironia, dell’umorismo. A questi risultati l’autore non giunge subito: non si deve dimenticare che è un uomo

dell'Ottocento¹⁰ e che, solo lentamente e attraverso una continua evoluzione, rompe con la tradizione classica ed approda alla *modernità* (Luperini, Cataldi, Marchiani, Marchese, 2015: 605).

In particolare, con il romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904) prima, e con il saggio *L'umorismo* (1908) poi, dà vita alla poetica dell'umorismo che, in un certo senso, riassume tutta quella modernità di cui si fa portavoce. La novità assoluta introdotta dallo scrittore consiste essenzialmente nella riflessione, un atteggiamento complesso di fronte agli uomini e ai loro casi, che trasforma il riso in sorriso amaro e in pietà (la vecchia imbellettata, infatti, fa ridere solo se non si riflette sulle ragioni del suo imbellettamento). Pirandello sente forte il bisogno di comprendere la realtà e l'individuo in tutte le sue sfaccettature.

L'autore di Girgenti, in ogni sua opera “mette in rilievo le contraddizioni e le miserie della vita, irridendo e compatendo nello stesso tempo” (Luperini, Cataldi, Marchiani, Marchese, 2015: 615).

Chi scrive ha voluto leggere questa tendenza alla riflessione per ogni singolo caso umano e questo forte coinvolgimento emotivo dell'uomo-poeta Pirandello con uno sguardo al passato, al mondo romano, torna in mente Terenzio, che, nelle sue commedie, per la prima volta a Roma, si sofferma sull'introspezione psicologica dei personaggi. Anche il commediografo dell'*humanitas*, come Pirandello, appariva *moderno* agli occhi degli antichi romani, avvezzi alla comicità mordace di Plauto e poco propensi alla riflessione. Terenzio con le sue commedie, ricche di introspezione psicologica, offriva una “pietanza” nuova e più raffinata ad un pubblico abituato ad un “gusto” molto forte (De Bernardis e Sorci, 2006: 277). Secondo il messaggio etico dell'*humanitas*, solo chi è disposto a giudicare con indulgenza gli errori dei suoi simili si può realizzare compiutamente come uomo tra gli uomini. Terenzio si fa portavoce a Roma del *relativismo etico*: non credeva che esistono modi di agire validi in assoluto e pensava che bisogna valutare la moralità di un'azione solo in rapporto all'individuo e alle circostanze che la determinano: “una sorta di relativismo etico che affonda le sue radici in una concezione aristocratica ed elitaria, ma che apre potenzialmente spazi di

¹⁰ Pirandello era nato nel 1867.

libertà per ogni individuo, al di là e al di fuori di convenzioni sociali” (Garbarino, 1991: 181).

Il relativismo, la riflessione, l’attenzione e la pietà per i personaggi, la rottura con il passato e la tradizione, la modernità sono tutti elementi che accomunano, secondo l’opinione di chi scrive, Terenzio e Pirandello, due scrittori profondamente *distanti*, ma che hanno avuto la straordinaria capacità di uscire fuori dai canoni del loro tempo e provare, o far provare, ai loro personaggi l’empatia.

Il risultato raggiunto da Terenzio presso i contemporanei fu quasi disastroso, se si pensa che l’*Hècira* (La suocera) fu sospesa per ben due volte per mancanza di spettatori che avevano abbandonato il teatro per seguire spettacoli più coinvolgenti. Tuttavia il commediografo, malgrado una scelta teatrale così innovativa, è riuscito a ritagliarsi uno spazio nella storia del teatro, grazie alla raffinata caratterizzazione, al tono pacato delle commedie e al decoro che non abbandona mai i personaggi, a prescindere dal ceto sociale di appartenenza (De Bernardis e Sorci, 2006: 277).

Pirandello, come Mattia Pascal, si sentiva “un forestiere della vita”.

Però nei riguardi del proprio tempo egli si presenta in egual modo come esemplare e antagonista. Esemplare perché ci dà una testimonianza emblematica del mondo contemporaneo, antagonista perché ce ne offre un modello di interpretazione di profonda contestazione, in una prospettiva lacerata ma profetica, con un esito, appunto, mitico (Tedesco, 1997: 55).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Allmayer, V. F. (1957). Il Problema Pirandello. *Belfagor*, 12, 18-34. Recuperato da <https://search.proquest.com/docview/1302636857?accountid=14609> [Data di consultazione: 10/06/2018].
- Ardone, V., Autieri, M., Calvino, R., Malandrino, N. e Riccardi, A. (2012). *Concorsi a cattedre. Ambito 9*. Repubblica di San Marino: Maggioli.

- Conte, G. B. e Pianezzola, E. (2010). *Lezioni di letteratura latina, I. L'età arcaica e repubblicana*. Varese: Le Monnier.
- De Bernardis, G. e Sorci, A. (2006). *SPQR. Dalle origini alla crisi della Repubblica*. Firenze: Palumbo.
- Ferroni, G. (1998). *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Milano: Einaudi Scuola.
- Garbarino, G. (1991). *Letteratura latina I*. Torino: Paravia.
- Giudice, G. (1963). *Luigi Pirandello*. Torino: UTET.
- Lugnani, L. (1966). Genesi ed evoluzione del personaggio pirandelliano. *Belfagor*, 21, 269-296. Recuperato da <https://search.proquest.com/docview/1302517930?accountid=14609> [Data di consultazione: 10/06/2018].
- Luperini, R., Cataldi, P., Marchiani, L. e Marchese, F. (2015). *Perché la letteratura. Naturalismo, Simbolismo e avanguardie*. Città di Castello: Palumbo.
- Notaro, J. (2016). Humanitas: la millenaria eredità di Terenzio. *Humanitas Nova*. Recuperato da <http://www.humanitasnova.net/?p=68> [Data di consultazione: 10/06/2018].
- Petronio, G. e Masiello, V. (1993). *La produzione letteraria in Italia. Storia testi contesti*, vol. 4. Firenze: Palumbo.
- Pirandello, L. (1886). *Lettera alla sorella Lina*, 31 ottobre 1886.
- Pirandello, L. (1909). “L'umorismo”. Saggio (book review). *Giornale Storico Della Letteratura Italiana*, 54, 429-432. Recuperato da <https://search.proquest.com/docview/1310281894?accountid=14609> [Data di consultazione: 20/06/2018].
- Pirandello, L. (1920). *L'umorismo*. Lanciano: R. Carabba Editore.
- Pirandello, L. (1926). *Uno, nessuno e centomila*. La Fiera Letteraria.
- Pirandello, L. (2006). *Opere*. I Meridiani. Milano: Mondadori.
- Tedesco, N. (1997). La nuova coscienza di Pirandello. In *La cometa di Agrigento* (pp. 55-59). Palermo: Sellerio.
- Treccani (n.d.a.). Empatia. Recuperato da <http://www.treccani.it/enciclopedia/empatia/> [Data di consultazione: 20/07/2018].
- Treccani (n.d.b.). Pirandello: L'Umorismo. Recuperato da http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/lingua_e_letteratura/PIRANDELLO_UMORISMO_lezione.pdf [Data di consultazione: 20/07/2018].

PINOCHO Y LA IDEOLOGÍA.
EL TRABAJO EN LA CONSTRUCCIÓN
DEL ESTADO ITALIANO
PINOCCHIO AND IDEOLOGY.
WORK IN THE DEVELOPMENT
OF THE ITALIAN STATE

Alberto LÓPEZ GONZÁLEZ
Universidad de Salamanca

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar un análisis del componente ideológico de Pinocho, recuperando las valoraciones de diversos autores sobre su rol como símbolo de la italianidad y, paralelamente, analizar el valor ideológico de la idea de trabajo en relación con el contexto de creación de la novela de Collodi.

Palabras clave: literatura italiana, ideología, trabajo, Collodi, Gramsci.

Abstract

The objective of this study is to present the ideologic component of Pinocchio, regaining the valuations of different authors about its role as an italianity symbol, and also to analyze the ideological value of the concept of work in connection with the creation context of the Collodi's novel.

Keywords: Italian literature, ideology, work, Collodi, Gramsci.

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino es un texto escrito por el toscano Carlo Lorenzini, alias Carlo Collodi, que necesita poca presentación. La historia nos ha dejado análisis y comentarios de lo más variado. Hoy en día sigue siendo propuesto como una novela infantil por su carga pedagógica y moral, analizada en estudios como los de Volpicelli (1983) o los de Fazio-Allmayer (1958), que observaba en Pinocho una marioneta que se hace un hombre, lo que interpretaba como la historia del paso de la esclavitud a la libertad (Fazio-Allmayer, 1958: 1-2).

Ante esta situación, es evidente que una sola reflexión crítica sobre un aspecto tan concreto como es la noción de trabajo no agota (ni pretende agotar) las inmensas posibilidades de análisis de un texto que ha conocido una fortuna tan grande, tanto de público como de crítica.

La tarea que nos proponemos, por lo tanto, no es la de demostrar que el aspecto principal de la obra de Collodi sea el *trabajo*, sino subrayar su presencia en el libro, su valor como elemento ideológico y su profunda relación con el contexto de la Italia Unida y los intereses de la nueva clase económica y políticamente dominante.

En primer lugar, consideramos importante destacar cómo el trabajo en *Le avventure di Pinocchio*, a pesar del fuerte componente pedagógico del libro, no se desarrolla fundamentalmente bajo coordenadas morales, sino que se rige por la materialidad. En el pasaje en el que Pinocho, tras sobrevivir con Geppetto al terrible Pescecane, desea ayudar al reposo de su padre con un vaso de leche vemos que

[...] egli ha imparato che nessuno dà nulla per nulla, almeno nel mondo contadino, e, per di più, nel mondo contadino toscano; così che s'acconcia a lavorare. Ne è, dico súbito, per calvinista e borghese esaltazione del lavoro, sebbene perché il padre ha bisogno di nutrimento, di rimettersi; e tutti e due di vivere (Volpicelli, 1983: 147).

Una situación muy similar se repite enseguida, con la enfermedad del hada turquesa, que encontrará como respuesta a un Pinocho que trabajará aún más horas para mantener a sus padres.

Podría pensarse que, a fin de cuentas, se trata de un capítulo que intenta situar en el plano pedagógico el aprendizaje de la marioneta, que adquiere el amor y respeto por sus padres, poniéndose a su servicio. Sin embargo, que el trabajo esté condicionado por el imperativo económico es la tónica general de la novela ¡Hasta el nacimiento de Pinocho parte de la necesidad económica de Geppetto!

No es el deseo de ser padre o de compañía el que empuja a nuestro carpintero a construir al travieso personaje sino el hambre. Al principio de la novela, sus planes son estos:

Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno; ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. *Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino; che ve ne pare?* (Collodi, 2008: 10) (NB: La cursiva es nuestra).

Esta afirmación supera la consideración pedagógico-moral del trabajo (es decir, trabajar para realizarse o por dignidad humana) y somete dicha moral a la cuestión material (o, lo que es lo mismo, trabajar para comer). No significa que el trabajo no tenga unas ciertas cargas morales, como se observa en el primer pasaje mencionado: el trabajo, provocado por la necesidad biológica (es decir, material, económica) que es sanar a los padres se reviste, en un segundo momento, de la obligación moral del respeto y la protección de los progenitores.

Análogamente, cuando en su primer encuentro con el Grillo, Pinocho informa de sus nulas intenciones de estudiar, este le propone que “se non ti garba di andare a scuola, perché non impari almeno un mestiere, tanto da guadagnarti onestamente un pezzo di pane?” (Collodi, 2008: 22). De nuevo aquí la cuestión moral (la honestidad en el trabajo), aunque está presente, es subsidiaria a la cuestión material (ganar un pedazo de pan).

Lejos de determinismos biográficos, lo cierto es que estas ideas encajan con la imagen de Collodi que se nos transmite a través de sus artículos y correspondencia. Como refiere Volpicelli (1983: 158-163), Collodi habría sostenido una posición contraria a la focalización del problema educativo en el nuevo Estado, lo que en un principio podría parecer abiertamente reaccionario. Según reporta Volpicelli, Collodi habría dicho:

L'uomo, prima di ogni altra cosa, bisogna che mangi e beva, che sia difeso dalle intemperie e che abbia un giaciglio dove riposarsi, dopo le fatiche giornaliere pazientemente durate. Allora, soltanto allora, può trovarsi in tale stato d'animo, da dare ascolto alla propria coscienza e da sentire l'ambizione di migliorare sé stesso. Con la vostra sola istruzione, senza metterlo in altre diverse condizioni di vita, voi gli procurate solo «il martirio», «il supplizio di Tantalo», «di sentire altamente la sua dignità umana».

Estas palabras son especialmente relevantes; no solo porque ya dan muestras de la visión ideológica del autor, que al menos en este punto no es reaccionaria, sino porque además se insertan perfectamente en el contexto cultural que se estaba desarrollando. Sin ir más lejos, pueden compararse con el discurso que Engels (1883) dio delante de la tumba del recién fallecido Marx en la que afirma que el descubrimiento de este fue:

La ley del desarrollo de la historia humana: el hecho, tan sencillo, pero oculto bajo la maleza ideológica, de que el hombre necesita, en primer lugar, comer, beber, tener un techo y vestirse antes de poder hacer política, ciencia, arte, religión, etc.

Lejos de afirmar que Collodi era marxista, lo que queremos resaltar es que su visión del problema educativo sirve para valorarlo como un intelectual de su tiempo y nos da una base sobre la que analizar la cuestión ideológica de *Le avventure di Pinocchio*.

El valor ideológico y simbólico de Pinocho ya se ha revelado en anteriores estudios. Frosini señaló que Pinocho “si presenta come un’immagine dell’umile Italia, quella dei casolari di campagna e dei villaggi di pescatori, che lotta ogni giorno per vivere” (Volpicelli, 1983: 143), mientras que Stewart-Steinberg (2009: 20) ve en Pinocho un símbolo de la italianidad que se construye en paralelo al Estado Italiano y que se articula doblemente, desde arriba (el Estado) y desde abajo (las clases sociales oprimidas). Como marioneta, Pinocho está guiado por hilos, pero a su vez goza de un movimiento autónomo. Así, este Pinocho-Italia encontraría, en su dualidad, su propia identidad.

La idea de una Italia creada *desde arriba* y *desde abajo* parece un buen punto de partida para analizar la cuestión; especialmente si tomamos en consideración datos del ámbito material sobre el que se construye el nivel ideológico. Sereni (1974: 14-20) en su análisis sobre la construcción del mercado capitalista nacional en Italia, plantea cómo la burguesía italiana, articulando el Estado italiano a través de una conquista monárquica, sería un agente *desde arriba*, junto a otros factores pasivos (desde abajo), como la interrelación entre mercados regionales preunitarios o incluso entre culturas preunitarias. Por ejemplo, en la fragmentación dialectal

existiría una dialéctica unitaria ya que el territorio italiano formaba, en realidad, un *continuum* dialectal en el que los *dialetti* se interrelacionaban.

Por lo tanto, coinciden los estudios culturales (es decir, superestructurales), como los de Stewart-Steinberg; con los estructurales, como los de Sereni. Los textos no literarios de Collodi parecen confirmar este apunte sobre el valor simbólico de Pinocho como representante de una italianidad doblemente creada desde arriba y desde abajo; de una italianidad en tensión.

En segundo lugar, volviendo a la noción de trabajo, observamos cómo este acompaña el desarrollo de Pinocho a lo largo de toda la narración. Los problemas que tiene que afrontar parecen ir relacionados, en una u otra manera, con su huida del mundo del trabajo. Su máxima es que el único trabajo que le gusta es “quello di mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo”. Pinocho sabe situar sus necesidades materiales como prioridades (comer, beber, dormir) y sólo en un segundo momento aparece el ocio (divertirme y hacer de la mañana a la noche la vida del vagabondo).

Toda la construcción ideológica está subordinada a la materialidad: el hambre es un motor fundamental. El hambre refuerza el deseo material de dinero de Pinocho, que ha visto vender a Geppetto su abrigo para comprarle el libro de la escuela. Esta necesidad económica, unida a su rechazo al trabajo, le lleva a confiar en el Gato y el Zorro para enriquecerse o a evadirse en el país de los juguetes. Por eso, cuando a Pinocho se le propone la escuela o la formación en una determinada profesión, la situación que se dibuja ante sus ojos no es la de construir su propia dignidad sino la de su entrada en lo que hoy llamaríamos mercado de trabajo.

Que este mundo del trabajo no sea plenamente capitalista en la novela de Collodi es lógico, en tanto que ni siquiera en la Italia real de la época podemos hablar de un capitalismo netamente desarrollado. Como revela Sereni (1974: 20), para el periodo entre 1862-1886 (recordemos que la versión definitiva de *Le avventure di Pinocchio* es de 1883), la evolución de las relaciones de producción capitalistas en el nuevo mercado nacional había progresado de tal forma que ya se podía hablar de un *capitalismo a mitad*, mientras que en el periodo 1826-1850

dichas relaciones económicas sólo ocupaban un tercio respecto a las de carácter feudal.

Compagnone (1966: 59-60) ya observó rasgos de una sociedad que empezaba a encaminarse por los derroteros del capitalismo. Así, por ejemplo, nos presenta un análisis de la experiencia en el *Campo dei Miracoli* como un paralelismo de la especulación de los pequeños burgueses a través del sistema bancario, donde dejan su dinero con la esperanza de conseguir unos intereses, aunque tengan las de perder. Pero no queremos recuperar estos datos para dotarnos de una mera contextualización historiográfica ni para justificar la ambientación histórica en la que se desarrolla la historia de Pinocho: lo que nos interesa especialmente es cómo estos datos materiales sustentan un profundo y complejo sistema ideológico que encuentra un reflejo en la obra de Collodi.

Cabe repetir, como explica Sereni (1974: 69) que la premisa de la que parten las revueltas por el proceso unitario italiano no es originalmente ideológica sino material: el interés económico de una burguesía que precisaba un mercado más amplio. La Unificación, como proceso político, confiere una aceleración económica a las relaciones de producción en Italia en la dirección del establecimiento de un mercado nacional, que en cierta medida avanzan por la propia lógica interna del sistema económico, pero que, desde la construcción del nuevo Estado, se convierten en “oggetto di una politica, che le nuove classi dominanti perseguono coscientemente, valendosi del potere statale recentemente conquistato”.

Así, en la Italia en la que se escriben *Le avventure di Pinocchio*, la burguesía, la clase económicamente dominante (aunque este dominio, en un primer momento, no se refleje en una proporción directa entre las relaciones de producción capitalistas y las feudales) se ha convertido en la clase políticamente dominante y, en consecuencia, ideológicamente dominante.

Desde el momento en que, en Italia, ya en 1873, se manifiestan las consecuencias de la crisis estructural capitalista (Sereni, 1974: 93) se puede hablar, de que Italia es, en mayor o menor grado, un Estado capitalista.

Las medidas políticas adoptadas por el nuevo Estado desde los primeros momentos del proceso unitario son evidentes:

eliminación de las barreras aduaneras, construcción de la red ferroviaria y construcción y desarrollo de la red de carreteras. El hecho de que existan medidas políticas encaminadas a desarrollar el capitalismo significa que hay una *dirección consciente* de la burguesía que se refleja a gran escala en el conjunto de la sociedad. Es precisamente aquí donde se puede inserir con claridad el concepto gramsciano de *hegemonía*. Gramsci (1977: 2010) afirma que “la supremazia di un gruppo sociale si manifesta in due modi, come «dominio» e come «direzione intellettuale e morale»”.

El concepto de hegemonía atañe a esa *dirección intelectual y moral* y nos deja percibir cómo conviene tenerlo en cuenta a la hora de analizar un texto de un autor como Collodi. Podríamos valorar sin dificultad que la idea de trabajo presente en *Le avventure di Pinocchio* está mediada por la hegemonía cultural burguesa, es decir, por la *dirección intelectual y moral* que la nueva clase dirigente impone, no sólo a las masas campesinas que se irán proletarizando sino también al resto de grupos políticos e intelectuales de ámbito burgués entre los que está Collodi.

Efectivamente, el trabajo que reflejan *Le avventure di Pinocchio* ya se acerca a las necesidades capitalistas y se aleja de las feudales. Lejos de los estrechos márgenes feudales de los gremios, Pinocho ya no parece ligado a un determinado sector laboral por cuestiones de nacimiento o de unión feudal con un señor. Es más, como hemos visto, Pinocho es llamado a elegir un trabajo para aprender a instancias del Grillo Parlante, hasta el punto de que la respuesta del muñeco es que “no hay ningún trabajo que le vaya a genio”. Inicia así a desarrollarse esa teórica posibilidad de elegir el propio trabajo que, sin embargo, contrasta con la dureza de la materialidad, hasta el punto de que Pinocho acaba aceptando cualquier actividad con tal de ganar lo suficiente para ayudar a su padre y al hada turquesa.

Además, el componente pedagógico en el trabajo de *Le avventure di Pinocchio* no deja de jugar un rol secundario. La moral, aunque existe, está subordinada a las reglas de la necesidad material (de forma paralela a, como señalaba Collodi, la pública instrucción era importante sólo desde el momento en que el estudiante tenía el estómago lleno). Dice en el escrito *Pane e libri*:

Io so quanto voi, per non dir meglio di voi, che la libertà è un tesoro inestimabile e la istruzione una gemma di infinito valore: ma sapete voi qual è il forziere e lo scrigno dove vogliono essere custoditi questi due gioielli? Ve lo dirò io: è lo stomaco nutrito e la vita assicurata (Volpicelli, 1983: 162).

De hecho, Collodi menciona específicamente situaciones como la del

fanciullo del povero, che dovrebbe studiare a stomaco digiuno e tornarsene a scuola pieno di zelo e di buona volontà, mentre lo rode la certezza di non trovare in casa nemmeno una manciata di castagne secche da levarsi la fame (Volpicelli, 1983: 162).

Y es que esta afirmación nos hace saltar en la memoria esa imagen de Pinocho, con su abecedario nuevo y el padre sin abrigo, que debe acudir a la escuela tras haber pasado la noche con el estómago vacío.

El pecado de Pinocho, por tanto, no es ser inmoral, no es no ser un *ragazzino perbene*; su problema es que es pobre, y es en esta pobreza (material y no moral) donde radican los defectos en su comportamiento. En cierto sentido, se puede observar cómo en *Le avventure di Pinocchio* existe una presión social sobre la pobreza; una criminalización de la pobreza, que aparece en boca de la luciérnaga que habla con Pinocho cuando este queda atrapado intentando robar unas uvas, la cual afirma: “La fame, ragazzo mio, non è una buona ragione per poter appropriarsi la roba che non è nostra” (Collodi, 2008: 110).

La consideración moral de la luciérnaga forma parte de la concepción burguesa de las relaciones de producción, en tanto que a la base de ella se encuentra la noción de la propiedad privada como un bien inalienable de carácter individual. Ni siquiera el hambre es capaz de doblegar la rígida moral burguesa y convertirse en una justificación para enajenar la propiedad privada, ni la de los medios ni la de los bienes de consumo. No es motivo suficiente ni siquiera el hambre, que no encuentra su origen en una elección individual del muñeco sino en un desarrollo económico y social que arrastra a la pobreza a Pinocho por ser el hijo de un carpintero pobre.

Esa moral “da carabinieri” (Compagnone, 1966: 69) de la luciérnaga condena a quien no tiene opciones para elegir otra cosa. Pinocho, apresado por el campesino por intentar robarle unas uvas, es obligado a ocupar el puesto de su perro muerto y esa moral impuesta le sirve como una tortura extra que le hace culparse a sí mismo. Suscribimos las palabras de Compagnone cuando afirma:

Dunque la prima metamorfosi di Pinocchio è avvenuta. Cuccia, casotto, paglia, abbaiare. Come Circe mutava in porci i suoi amanti, così il rispetto della Proprietà trasforma in cane gli affamati... (Compagnone, 1966: 69).

Al respecto, no deja de ser destacable el inmenso valor simbólico que adquiere la muerte (o mejor, el asesinato) del Grillo parlante a manos de Pinocho en los primeros compases del libro. El Grillo, en el papel de conciencia de nuestro muñeco, le insiste en que trabaje y que no se deje llevar por sus necesidades físicas e intelectuales. En el calor de la discusión, “Pinocchio saltò su tutt’infuriato e preso di sul banco *un martello di legno* lo scagliò contro il Grillo-parlante”.

El hecho que resaltamos no es tanto el asesinato de la conciencia, sino que esta moralidad sea asesinada, precisamente, por la *herramienta de trabajo* de Geppetto: en el nuevo mundo que se empieza a ver en Italia, la necesidad material se superpone a la moralidad y la determina; el trabajo, obligado por el hambre y no por ansia alguna de realización personal, contradice y destruye el complejo sistema de la moral burguesa.

La contradicción es clara: la moral, que siempre es ideológica, parte del concepto de elección. Uno puede equivocarse o acertar en función de una decisión que toma, pero, con relación a las necesidades materiales ¿qué moral puede ser regida por el hambre? ¿Qué responsabilidad social se puede atribuir a las acciones de un personaje movido por el deseo de supervivencia?

En este sentido, Pinocho es el símbolo de esta nueva Italia, modelado desde abajo, por una configuración social que se articula en base a unas relaciones económicas que empiezan a desarrollarse pero que siguen sin resolver los problemas primarios de la población, y desde arriba, por la dirección política, intelectual y

moral de la burguesía, que encuentra en estas relaciones económicas la razón de su riqueza y poder. Cuando la luciérnaga le llama a “non appropriarsi la roba degli altri”, es la dirección intelectual y moral (es la hegemonía, en términos gramscianos) la que le obliga a claudicar y a gritar entre lágrimas “è vero! È vero! [...] ma un'altra volta non lo farò più” (Collodi, 2008: 110).

Existe una tensión entre la realidad social y la construcción moral que ha llevado a que Frosini afirme que “Pinocchio impara per esperienza, cioè, per fatti concreti e magari straordinari” (Volpicelli, 1983: 142). En realidad, a nuestro modo de ver, el verbo *aprender* debería ser matizado: Pinocho, por presión ideológica, *asume* (y no aprende) unas nociones morales que su propia realidad material está rechazando. No consideramos que Pinocho realmente aprenda, sino que acaba por *aceptar* una concepción del mundo que responde a los intereses de una clase socialmente superior que dirige intelectual y moralmente a la sociedad y que rechaza la moral que Pinocho extrae de la realidad material como cuando en los primeros capítulos, tras pasar una noche hambriento, afirma ante su padre que “il chiedere un po' di pane non è vergogna, non è vero?” (Collodi, 2008: 31).

Es más, Pinocho toma conciencia de una noción moral por primera vez gracias a la directa mediación del hambre. Aunque le acaba dando la razón al Grillo, al que acaba de asesinar, a la base de su primera intuición moral no están los consejos del animal, no está la presión social, sino esa “brutta malattia che è la fame” que le lleva a decir que “ho fatto male a rivoltarmi al mio babbo e a fuggire di casa... Se il mio babbo fosse qui, ora non mi troverei a morire di sbadigli!”.

En una línea parecida podemos situar una conclusión del episodio en el que Geppetto le da las tres peras a Pinocho. La insistencia de Geppetto en ir guardando las cáscaras y los corazones de las peras se basaría en que “la morale pratica consiglia l'autorisparmio, nello stesso momento in cui l'economia borghese impone il risparmio” (Compagnone, 1966: 23-26).

La moral y el Derecho son construcciones ideológicas edificadas sobre la materialidad de la sociedad. Así, se refuerza la idea de Gramsci, ya que la burguesía italiana del XIX no solo ejercía su poder en base a su posición económica, sino que, como moral y ley dependen de dicha producción económica, la clase

burguesa estaba ejerciéndolo asimismo en torno a los elementos ideológicos. A grandes rasgos, la moral dicta lo que a la estructura material le interesa.

En ese sentido, en *Le avventure di Pinocchio* hay una moral burguesa, especialmente en lo tocante al trabajo y la propiedad. Por eso nos resulta apropiada la cita de Elémire Zolla con la que Compagnone (1966) empieza su *Commento*: “Le fiabe non parvero, nell’era borghese, sufficienti a comunicare ai giovani le verità non pronunciabili. Nacque la letteratura scritta per l’infanzia”.

Sin embargo, la moral burguesa consigue irrumpir finalmente en el terreno de lo real, consigue *convencer* a Pinocho de que tiene un valor y una veracidad universal, a pesar de que hasta ese momento la realidad había demostrado lo contrario. Y así, cuando las garduñas acuden a robar las gallinas y suscriben un pacto con Pinocho, el muñeco elige traicionar su palabra en favor de la propiedad de su amo, al que llama ladrando.

La hegemonía burguesa ha dado sus frutos: Pinocho no se posiciona con los hambrientos animalillos que, como él, están robando para alimentarse; sino que prefiere posicionarse con su opresor, con su amo, que lo ha encadenado y puesto en la caseta del perro.

Por otra parte, existe en la novela un territorio donde la cuestión del trabajo parece ser el origen de todo movimiento: *Il Paese delle Api Industriose*, un lugar donde todo el mundo trabaja a destajo. Allí Pinocho, hambriento, intenta pedir limosna a varios trabajadores que responden ofreciéndole trabajo (Collodi, 2008: 131-135). En el suceso, existen varios elementos a tener en cuenta:

En primer lugar, observamos que el problema moral no es de gran importancia para Pinocho. El muñeco sentía vergüenza al pedir limosna porque su padre le había dicho que eso estaba mal (es decir, una moral impuesta desde arriba, hegemónicamente, más allá de la moral nacida de la materialidad, que es la que reflejaba Pinocho cuando decía que pedir limosna no es ninguna vergüenza), pero alejado de su influencia, vuelve a pedirla.

En segundo lugar, los trabajadores no actúan bajo las premisas de una moral caritativa sino solidaria: ofrecen pequeños trabajos, tratando a Pinocho como un igual, en lugar de ofrecerle una limosna, una caridad entendida de forma vertical. Es decir, se da

trabajo de manera solidaria en lugar de limosna de forma clasista. Independientemente de la perspectiva moral de si Pinocho debería o no sentir vergüenza por pedir, los trabajadores sustentan su decisión de ofrecer un trabajo en la materialidad, en la neta igualdad social que existe entre el muñeco y ellos mismos, al que ven como perteneciente a su misma clase.

En tercer lugar, tras tres intentos de conseguir limosna, Pinocho acepta trabajar para el hada turquesa, no porque asuma la noción moral hegemónica de que la mendicidad es vergonzosa, sino por la necesidad inmediata de satisfacer su instinto, su hambre.

De todas formas, la cuestión de la limosna es complicada. De hecho, es difícil discernir si la mendicidad en *Le avventure di Pinocchio* es un auténtico trabajo. Compagnone (1966:10-11) recuerda el momento en el que Pinocho dice que como profesión su padre “Fa il povero”, así como el momento en que Geppetto tiene que elegir el nombre de su muñeco y piensa en *Pinocho* porque “le traería suerte”, visto que él había “conocido una familia entera de Pinochos” y “el más rico de ellos pedía limosna”. A raíz de este episodio, Compagnone señala que “l’elemosina come fonte di reddito è certamente uno dei più incoraggiati mestieri nazionali”, y afirma que desde la curia y el gobierno se toleraban mientras no resultara “molesto” y que la opinión pública, si alguien se enriquecía a causa de la mendicidad, se ofendía porque “una pessima distribuzione delle elemosine nuoce all’economia oltre che alla morale del paese”.

Es decir, hablemos de la mendicidad como trabajo o no, resulta que hasta en las razones del rechazo pesa más el bolsillo, el hecho de que las limosnas puedan poner en riesgo la integridad económica del país, que la moral.

En cualquier caso, ninguno de los trabajos presentes en *Le avventure di Pinocchio* parece estar revestido de una moral superior a las necesidades inmediatas: Desde Geppetto, que quiere construir una marioneta maravillosa que le dé de comer, al hombre del País de los Juguetes que vende a Pinocho transformado en burro para “beccarsi un discreto guadagno” o el del circo que lo compra “perché tu lavori e perché tu mi faccia guadagnare molti quattrini”.

En conclusión, en este breve estudio hemos analizado cómo el trabajo en *Le avventure di Pinocchio* tiene un fuerte carácter

utilitarista, que solo en un segundo momento se reviste de esa moral que dignifica el trabajo y critica la mendicidad. Esta moral se apoya en la hegemonía burguesa en el nuevo Estado que no ejerce sólo su poder económico y político (su “dominio”, en palabras de Gramsci) sino también ideológico (una “*direzione intellettuale e morale*”).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Collodi, C. (2008). *Le avventure di Pinocchio*. Prato: Giunti.
- Compagnone, L. (1966). *Commento alla vita di Pinocchio*.
- Engels, F. (1883). *Discurso ante la tumba de Marx*. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/83-tumba.htm> [Fecha de consulta: 08/05/2018].
- Fazio-Allmayer, V. (1958). *Divagazioni e capricci su Pinocchio*. Florencia: Sansoni.
- Gramsci, A. (1977). *Quaderni del carcere*, vol. 3. Turín: Einaudi.
- Sereni, E. (1974). *Capitalismo e mercato nazionale in Italia*. Roma: Editori Riuniti.
- Stewart-Steinberg, S. (2009). Fare gli italiani: ossia “l’effetto Pinocchio”. En *Identità italiana tra Europa e società multiculturale* (pp. 17-33). Colle di Val d’Elsa: Fondazione Intercultura Onlus.
- Volpicelli, L. (1983). *Studi su Pinocchio*. Verona: Cassa di risparmio di Verona Vicenza e Belluno.

“PRIMA DI ESSERE INGEGNERI VOI SIETE
UOMINI”: DE SANCTIS, LA PROLUSIONE
ZURIGHESE E L’UMANESIMO ANTIRETORICO
“YOU ARE MEN FIRST; THEN, YOU ARE
ENGEENEERS”: DE SANCTIS, THE ZURICH’S
LECTURE AND THE ANTIRETHORIC
HUMANISTIC EDUCATION

Andrea MANGANARO
Università di Catania

Riassunto

Nella prolusione *Ai miei giovani*, letta nel 1856 al Politecnico di Zurigo, Francesco De Sanctis sostenne, di fronte ai futuri ingegneri, la funzione ineliminabile dell’educazione letteraria e umanistica. Dell’umanesimo De Sanctis ebbe una concezione totalmente antiretorica, tutt’altro che angustamente nazionalistica. La prolusione zurigheese suona oggi come un profetico antidoto contro ogni banalizzante discorso sull’inutilità della formazione umanistica.

Parole chiave: De Sanctis, letteratura, umanesimo, educazione, antiretorica.

Abstract

In his lecture *To my young people*, held in 1856 at the Zurich Polytechnic, Francesco De Sanctis supported the essential function of literary and humanistic education to the future generation of engineers. De Sanctis saw humanistic education as an anti-rethorical concept far from one of narrow nationalism. Today, this 1856 lecture is more important than ever because it is a prophetic antidote to every trivializing argument about the uselessness of humanistic formation.

Keywords: De Sanctis, literature, humanism, education, antirhetoric.

“Prima di essere ingegneri voi siete uomini”, la celebre massima di Francesco De Sanctis (1965a: 9), appare ancor oggi su un bassorilievo al Politecnico Federale di Zurigo. Lì, come recita l’iscrizione, “esule in libera terra dal 1856 al fausto 1860 che gli dischiuse le porte della nuova Italia”, De Sanctis “rivelò splendidamente ai giovani la bellezza delle grandi opere di poesia e delle pure dignitose coscienze preparando così di lunga mano fra svizzeri e stranieri ammiranti la sua gloriosa *Storia della letteratura italiana*” (Universität Zürich-Romanisches Seminar, n. d.). Quella massima fu pronunciata nella lezione inaugurale del primo semestre invernale dell’anno accademico 1856-57¹. Non una tradizionale prolusione accademica, anzi quasi oppositiva per il mondo di lingua tedesca, abituato al *silenzio sepolcrale* dell’uditorio, a un’impassibilità (“non ci è uso di applaudire”), che avrebbe “raffreddato” anche Demostene, come dichiarava De Sanctis ai suoi allievi italiani (De Sanctis, 1965c: 22)². Nelle università germaniche, scriveva, “gli applausi sono proibiti”; “i professori crederebbero di discendere fino al mestiere di attori; l’Università non è un teatro, dicono essi” (De Sanctis, 1965c: 29)³. Egli presentava invece la sua lezione inaugurale, pubblicata in Italia nello stesso 1856⁴, sotto l’emblema del conversevole (“un po’ di discorso così all’amichevole”), dichiarandosi “un maestro zelantissimo del bene” degli studenti (De Sanctis, 1965a: 5).

Esplicitamente antitetica, la prolusione zurighese, a ogni *boria dei dotti*, focalizzata com’è sul destinatario, gli studenti del corso, o meglio, *a’ miei giovani*, come recita esattamente il titolo del testo pubblicato. *A’ miei giovani*, quel titolo

¹ Cfr. Borsellino (1965: 5). Giunto a Zurigo nel marzo del 1856, prima di questa prolusione De Sanctis aveva tenuto già un primo corso estivo.

² Lettera ad Angelo Camillo De Meis, Zurigo, 15 aprile 1856: “al mio Corso non si sono scritti finora che una decina [...] Come si fa? L’uditorio entra per metà nelle mie concezioni. Addio, lezioni di Napoli e di Torino: tutto si ridurrà ad *une Causerie*”.

³ Lettera a Diomede Marvasi, Zurigo, 23 aprile 1856.

⁴ Nella *Rivista contemporanea*, nella quale veniva presentata con questa nota a firma della Direzione: “Siamo lieti di poter stampare la presente prolusione che il De Sanctis leggeva pochi di fa, nel celebre istituto politecnico di Zurigo, ove con tanto onore per l’Italia e per quel Liceo egli insegna Letteratura Italiana” (De Sanctis, 1856: 289).

allocutorio, ricorre altre volte nei testi desanctisiani. È già così intitolato il discorso con cui concluse la sua prima scuola napoletana, quella che ebbe il proprio termine sulle barricate di Napoli del 1848. Chiari allora, De Sanctis, perché si rivolgeva ai suoi allievi chiamandoli non miei studenti, ma “miei giovani” (De Sanctis, 1960: 4): la parola *studenti* a Napoli era connotata non positivamente, usata già come segno di discredito dai governanti spagnoli. Si leggevano ancora, scritte sui muri, ordinanze che vietavano alcune zone della città a “donne cortigiane, studenti ed altre persone disoneste”⁵. Nella rivoluzione del 1848 De Sanctis si rivolgeva “ai [suoi] giovani” esortandoli a essere consapevoli delle proprie prerogative e dei propri interessi come cetò: “Giovani, voi eravate una volta individui: ora esser dovete una classe” (De Sanctis, 1960: 4). Nel 1856, in esilio, con la prolusione zurighese, il professore si rivolge a giovani ben diversi dagli allievi della sua prima scuola napoletana: il Politecnico, spiegava De Sanctis, appena giunto a Zurigo, a Diomede Marvasi, “è una specie di Università federale, destinata a compiere l’educazione dei giovani e qui si chiama Hochschule [...] vi sono stati invitati professori di credito” (De Sanctis, 1965c: 5)⁶.

Rappresentava, il Politecnico zurighese, rispetto alle altre istituzioni di insegnamento accademico, “un tipo di istituto modernamente strutturato in funzione delle nuove prospettive che il crescente sviluppo industriale e l’evoluzione tecnologica aprivano alla classe dirigente” (Mazzocchi, 1965: XVIII). E la sua fisionomia assolutamente prevalente era data dalle cinque sezioni tecniche, non certo dalla sesta nella quale era stato chiamato a insegnare De Sanctis, quella delle discipline filosofiche e letterarie, tutte facoltative⁷. Anche in quei giovani del Politecnico svizzero, come in tutti i giovani, De Sanctis, individua non tanto i liquidatori della classe dirigente precedente, ma i consegnatari di un passaggio di testimone tra generazioni, di un’umanità che ciclicamente si rinnova in un

⁵ Cfr. l’iscrizione riportata da Ferri (1960: 4, nota).

⁶ Lettera a Marvasi, Zurigo, 2 aprile 1856: “I giornali governativi mi hanno predicato per un creatore in Italia di una nuova letteratura”.

⁷ Cfr. Mazzocchi (1965).

processo tendenzialmente progressivo. “Voi mi intendete, o giovani, voi; ne’ quali l’umanità ogni volta si spoglia delle sue rughe e si ribattezza a vita più bella” (De Sanctis, 1965a: 7): così si rivolgeva al suo uditorio con bella ed efficace espressione, coerente con la sua prospettiva storicistica. Nel suo ultimo discorso, il 29 gennaio 1883, a Trani, ormai prossimo al congedo definitivo dalla vita, avrebbe ancora così rivolto il pensiero ai suoi allievi e in particolare a quelli della sua prima scuola napoletana:

Io ero nato per vivere in mezzo a’ miei giovani, e predicare a loro ciò che mi pareva il bello e il buono [...]. Io a essi non parlai mai di libertà, non parlai mai d’Italia; parlavo della dignità personale, e dicevo: «Guardatevi in tutto la dignità della vostra persona. Quello che voi dite è parte di voi, è la vostra personalità, e mentire alla vostra parola è un mutilare la vostra persona, è fare una cattiva azione, è uno sporcare la vostra persona! Mantenete intatta e degna la vostra persona». E in quella parola c’era tutto: c’era la patria, c’era la libertà, c’era l’Italia, c’era la virtù (De Sanctis, 1970: 516).

Non culto, compiaciuto e fine a se stesso, della parola, dei *verba* senza relazione con le *res*, ma necessaria integrazione tra pensiero e parole, entrambi non separabili dall’azione nella storia. “Il pensiero, la parola e l’azione”, aveva scritto, con linguaggio mazziniano, già nel 1850, a proposito delle *Opere drammatiche* di Schiller, “sono quasi una triade dell’anima, tre forme della sua unità” (De Sanctis, 1972b: 245). L’infrangere questa unità (“la sua unità è distrutta, e la sua armonia è spenta; il pensiero non è più la parola, la parola non è più l’azione” [De Sanctis, 1972b: 245]), nell’individuo o in un popolo, e nella storia della letteratura di un popolo, si connotava per De Sanctis come momento regressivo, decadenza, vizio⁸. E per tale motivo la retorica, un determinato tipo di retorica, era vista da De Sanctis come manifestazione della scissura della triade. Nell’autobiografica *Giovinezza* ricorderà come durante la prima scuola napoletana avesse fatto “lezioni sulla rettorica, o piuttosto sull’anti-rettorica. Dissi che la rettorica ha per base l’arte del ben

⁸ Cfr. Muscetta (1981: 67).

pensare, e perciò non può insegnarsi che ai già provetti nelle discipline filosofiche”. Insistendo sull’origine della retorica dalla separazione attuata dai Sofisti delle “forme del dire dallo spirito che le avea generate, e nel quale sono vive e in atto”, aveva già allora segnalato l’originario pericolo, geneticamente implicito in essa “l’indifferenza verso il contenuto, e il disprezzo della verità, [...] lodando l’abilità e il talento del dicitore anzi che la sua scienza e la sincerità” (De Sanctis, 1961: 170). E ancora alla fine della vita, ricordando la sua prima scuola, avrebbe segnalato il pericolo sempre incombente sulla *coscienza* (che non è, per De Sanctis, “l’interiorità morale”, ma è connessa alla “comunità etica del mondo esterno”)⁹ del popolo italiano:

Allora durava ancora, e continua anche oggi, quel vizio ereditario della nostra decadenza che divenne il tarlo dell’intelligenza italiana, e che si chiama retorica, quella frase luccicante che contenta e interessa di per sé, e nasconde la vacuità del pensiero e la freddezza del sentimento, e genera un calore fittizio e morboso. [...] E questa io combattevo non solo in nome del buon gusto, ma in nome della dignità umana, perché la retorica è quell’altro dire ed altro fare, quel pensare che non è sentire, quel sentire che non è fare, che è stato per lungo tempo il carattere e la vergogna della razza italiana (De Sanctis, 1970: 516).

A Zurigo, città che trovò “di una bellezza superiore alle mia aspettazione” (De Sanctis, 1965c: 3)¹⁰, caratterizzata da uno spirito cosmopolitico, frequentata da molte personalità eminenti¹¹, le lezioni di De Sanctis, come tutte quelle della “sesta sessione” del Politecnico, erano facoltative. Letteratura, filosofia, storia erano materie non obbligatorie per gli studenti, tenuti a frequentare invece le lezioni tecniche. Tra le lezioni obbligatorie, professionalizzanti, e quelle libere, umanistiche, De Sanctis istituiva una contrapposizione in termini espliciti, tra

⁹ Tessitore (1997: 129).

¹⁰ Lettera da Zurigo, 2 aprile 1856, a Marvasi.

¹¹ Cfr. Croce (1964: 214-233); Orvieto (2015: 107-108). Tra gli altri, il critico italiano conobbe il fisiologo Jakob Moleschott, lo storico Jakob Burckhardt, il filosofo Friedrich Theodor Vischer; cfr. De Sanctis (1965c: 19-21) (lettera da Zurigo, 14 aprile 1856, a De Meis).

utile ed etico, tra bisogni materiali (a cui riduceva la formazione tecnico-scientifica) e bisogni intellettuali e morali (a cui assimilava tutta l'educazione umanistica). Egli, che pure nella *Storia della letteratura* avrebbe assegnato al maggiore scienziato italiano, Galileo, un ruolo centrale, con Machiavelli, per la restaurazione della coscienza del popolo italiano (esortando, nella pagina conclusiva, a guardare “alla cosa effettuale, con lo spirito di Galileo, di Machiavelli”)¹², così a Zurigo dichiarava ai suoi giovani:

con le sole lezioni obbligatorie, qualunque tu sii che te ne possi contentare, tu non sei ancora uomo, tu sei, permettimi ch'io te lo dica, un animale bello e buono. – Un animale ragionevole, – mi risponderai, – che sa la matematica, la fisica, la meccanica –. Certamente, e perciò animale colpevole, che ti sei servito della ragione unicamente a scopo animale (De Sanctis, 1965a: 6).

Nell'affrontare precocemente, un secolo prima di Charles Snow, il confronto tra “le due culture” (Snow, 1959), oggi così attuale, De Sanctis non poteva non farlo nei termini dei suoi presupposti, tutti chiusi entro i confini dell'umanesimo, con l'idea sommaria e superficiale che egli aveva del rapporto fra scienze umane e scienze della natura¹³. Lo confesserà a Camillo De Meis, l'allievo, medico e scienziato, che aveva pubblicato, nella *Rivista Contemporanea*, il saggio *L'Animale* (De Meis, 1857):

mi fa rabbia il non potere comprendere molti termini tecnici, sicché spesso resto all'oscuro. [...] quando passi all'animale, cominciano le dolenti note, e sento la mia povertà di conoscenze anatomiche e zoologiche. [...] Non ti posso comprendere, Camillo! sono un cieco, a cui parli di colori (De Sanctis, 1965c: 452-453)¹⁴.

Al livello basso animale De Sanctis assimila, nella prolusione zurighese, i bisogni essenziali, materiali:

¹² De Sanctis (1996: 814).

¹³ Cfr. Mazzocchi (XIX-XX).

¹⁴ Lettera da Zurigo, 16 marzo 1858, a De Meis.

ditemi un po', miei giovani, quando [un uomo] avrà passata la sua giornata a lavorare per procacciarsi il vitto, empiutosi il ventre, inumidita la gola, fatta una bella digestione; in che costui differirà dal suo mulo o dal suo asino, che anch'egli ha passata eroicamente la sua giornata tra il lavoro e la mangiatoia? (De Sanctis, 1965a: 6-7).

Ma un'argomentazione che introduce attingendo alle memorie della sua giovinezza napoletana, si pone per noi oggi come un'anticipazione figurale. Ricorda che, avendo una volta esortato allo studio delle lettere un suo giovane amico, quello, spazientito, gli rispose:

– Sai, – disse, – che ti credevo un po' più uomo? Che diavolo! Bisogna ben ragionare. Credi tu che una terzina di Dante mi possa togliere di dosso i miei debiti, o che tutti gl'*Inni* del Manzoni mi diano un buon desinare? Filosofia, letteratura, storia! a che pro? per finire in uno spedale? Oibò! io studierò il Codice, farò un bell'esame e sarò fatto giudice. Che bisogno ha un giudice di Dante o del Petrarca? – (De Sanctis, 1965a: 7).

Era, questo, “un magnifico ragionamento dal punto di vista asinino”, fatto da un giovane che “non aveva ancora diciotto anni!”, commentava De Sanctis ai suoi giovani, svelando il compimento dell'*exemplum*: quel giovane che “parlava già a questo modo”, “crebbe rozzo, salvatico, plebeo; divenne giudice; ed oggi questa bestia togata divide il suo tempo tra le condanne a morte, ai ferri, all'ergastolo de' suoi stessi compagni, ed i buoni bocconi” (De Sanctis, 1965a: 7).

Oggi, in un mondo dominato dalla tecnologia, di fronte al pervasivo dilagare delle ideologie praticistiche, e alle periodiche dichiarazioni di uomini politici sull'assoluta incompatibilità delle discipline umanistiche con le necessità primarie dell'esistenza, l'aneddoto commentato da De Sanctis suona come un profetico antidoto contro ogni discorso trivializzante. Un'eco del dialogo aneddotico tra fautore e negatore dell'umanesimo, è avvertibile, in tempi a noi più prossimi, in *Una storia semplice* di Leonardo Sciascia. Un anziano professore di italiano (impersonato da Gian Maria Volonté, nell'omonimo film del 1991, diretto da Emidio Greco, tratto dal

testo sciasciano), si trova di fronte a un ex alunno, arrogante per il ruolo di potere raggiunto, divenuto alto magistrato, nonostante lo scarso profitto scolastico in italiano. Il giudice, prima di iniziare *un duro interrogatorio*, vorrebbe far constatare al *suo vecchio professore*, che l'aveva costantemente considerato gravemente insufficiente, quanto fosse irrilevante quella sua disciplina per il successo nella vita ("L'italiano: ero piuttosto debole in italiano. Ma, come vede, non è stato poi un gran guaio: sono qui, procuratore della Repubblica..."). "L'italiano non è l'italiano: è il ragionare", risponde il professore, aggiungendo con *battuta feroce* e coraggiosa: "Con meno italiano, lei sarebbe forse ancora più in alto" (Sciascia, 2002: 750-751).

È come antidoto a ogni ragionamento *dal punto di vista asininino*, di chi assume la cultura solo nei termini dell'utilitarismo, che De Sanctis nella prolusione zurighese ribalta la prospettiva, oggi ormai divenuta luogo comune, sull'inutilità dell'umanesimo, assumendo la priorità, basilare, della formazione umanistica rispetto al praticismo. Sebbene sia più che fondato "servire alla vostra vita materiale", e rispondere all'aspirazione di svolgere una professione tecnica, De Sanctis avverte i giovani come l'uomo non possa essere ridotto a una sola dimensione e che altri bisogni vadano soddisfatti, perché anch'essi fondamentali, sebbene non materiali: "Oltre l'ingegnere, vi è in voi il cittadino, lo scienziato, l'artista" (De Sanctis, 1965a: 7). La letteratura, coerentemente con la prospettiva estetica che De Sanctis andava elaborando e che si preciserà in seguito più lucidamente, non viene presentata come un fregio "per ben comparire", come forma esteriore, "che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento, o veste, o apparenza" (De Sanctis, 1965b: 305). La letteratura è prospettata ai giovani come un aspetto essenziale della natura umana, come immanente potenzialità dell'uomo: "la letteratura non è già un fatto artificiale; essa ha sede al di dentro di voi" (De Sanctis, 1965a: 7). Di conseguenza l'educazione letteraria è proposta come antitesi all'istruzione finalizzata unicamente al *guadagno* e come necessaria, ancor prima che per le istituzioni (come oggi sostiene Nussbaum, 2010), per lo stesso individuo: "La letteratura non è un ornamento soprapposto alla persona, diverso da voi, e che voi potete gittar via; essa è la vostra stessa persona,

è il senso intimo che ciascuno ha di ciò che è nobile e bello”. È il “sesto senso” che possiede l’uomo, ma non l’animale, e che pertanto è da considerare non “lusso”, “ornamento”, ma, appunto carattere distintivo dell’umanità (De Sanctis, 1965a: 8). Era un dato indiscutibile nel passato, ricorda De Sanctis, perché “l’istruzione letteraria è stata sempre la base della pubblica educazione”. Di fronte alle nuove sfide della modernizzazione a cui rispondeva l’istituzione stessa del Politecnico, De Sanctis non poteva non apprezzare che il governo federale avesse comunque ritenuto “che non ci sia professione tanto speciale e materiale” (quale “quella dell’ingegnere”), “che debba andare disgiunta da un’istruzione filosofica e letteraria”. È su tali argomentazioni che si fonda appunto la celebra massima: “Prima di essere ingegneri voi siete uomini, e fate atto di uomo attendendo a quegli studi detti da’ nostri padri umane lettere, che educano il vostro cuore e nobilitano il vostro carattere” (De Sanctis, 1965a: 9).

È uno scatto d’orgoglio quello che De Sanctis richiede ai suoi giovani. L’aveva già detto nel 1848: “Voi avete bisogno di orgoglio; e se c’è cosa di cui dobbiate essermi grati, e di cui io possa lodarmi, è di aver indirizzate le lettere a destare in voi questo orgoglio” (De Sanctis, 1960: 7). Non alterigia, non supponenza, non boria, non vaniloquio retorico, ma coscienza della propria dignità, rivendicazione orgogliosa delle ragioni dell’umanesimo e dell’educazione letteraria. Lo scrittore che indica come incarnazione vivente dell’irrinunciabile valore della letteratura, è Manzoni: per il senso del limite, per quella “misura dell’ideale” che avrebbe definito nelle lezioni della seconda scuola napoletana (De Sanctis, 1955) (*limite* e *misura* sono categorie hegeliane apprese già leggendo in carcere, a Castel dell’Ovo, la *Logica*). Manzoni rappresentava una concezione della letteratura non autocompiaciuta di se stessa, non irrelata. Nella prolusione zurighese De Sanctis lo vedeva come “esempio raro di uno spirito semplice e sano in un’età gonfia e malata”, in cui gli scrittori “o ti fanno pallide copie della realtà”, “o trascendono in pазze e tumide fantasie, come il Guerrazzi” (De Sanctis, 1965a: 9)¹⁵.

¹⁵ Cfr. De Sanctis (1972a).

Di fronte alla “letteratura ridotta all’assurdo”, Todorov, nel suo fortunato, seppur tardivo, pamphlet, ha confessato di amare la letteratura perché “piuttosto che rimuovere le esperienze vissute, mi fa scoprire mondi che si pongono in continuità con esse e mi permette di comprenderle meglio” (Todorov, 2008: 16-17). Nella prolusione zurighese, per smentire coloro “i quali affermano che la letteratura vi porta fuori del reale in un campo fantastico e immaginario, e che vi toglie il giusto criterio delle cose nella pratica della vita”, De Sanctis indicava come esempio Manzoni, “in cui il senso storico o reale è tanto profondo” (De Sanctis, 1965a: 9-10). E di lui legge ai suoi giovani l’allora poco nota ode *Marzo 1821*¹⁶, così rispettosa delle altre nazionalità, nel momento stesso in cui rivendicava la patria italiana; non chiusa nella boria nazionalistica, dedicata emblematicamente a un poeta eroe di un’altra nazione, al “Tirteo della Germania, morto sui campi di Lipsia”, Teodoro Koerner (De Sanctis, 1965a: 11). D’altra parte in quello stesso 1856, da Zurigo, De Sanctis, l’esule che nel 1860 sarebbe stato il primo ministro della Pubblica Istruzione dell’Italia unita, guardava con partecipazione (piace ricordarlo qui, in terra di Spagna), all’aspirazione alla libertà di un altro popolo. Guardava alla “tragedia di Madrid” del luglio, alle dimissioni del primo ministro Bartolomeo Espartero, alla rivolta popolare, all’eroe popolano Puchet (De Sanctis, 1965c: 109-111, 119-121)¹⁷. E dichiarava a De Meis la sua autentica ammirazione e simpatia per il popolo spagnolo di fronte alla politica attendista italiana e alla sua rivoluzione ancora incompiuta:

Permettimi, caro Camillo, ch’io non sottoscriva all’anatema che tu lanci alla razza spagnuola e quasi quasi a tutta la razza latina. Tu sogni ordine e libertà, e ben sai che ciò è possibile solo dopo la rivoluzione; [...] un popolo che si batte come gli spagnuoli è già libero. Qual differenza tra il popolano che muore da eroe, e questi pretesi direttori e capi, che con tutt’i loro calcoli e le loro bilance rovinano la nostra causa sempre! [...] Non so cosa riservano i fati alla Spagna e se Barcellona e Sarragozza saranno più felici. Ma questo spettacolo per me ha qualcosa di

¹⁶ Cfr. Borsellino (1965: 10, nota).

¹⁷ Lettere a De Meis, da Zurigo, del 19 e 24 luglio 1856.

consolante, accrescendo la stima che io ho per i popoli, ne' quali è ancora tanta vitalità (De Sanctis, 1965c: 119-120).

Dopo l'Unità d'Italia a De Sanctis staranno ancora più a cuore processi di integrazione: non tanto quella (allora prematura) tra le *due culture*, ma soprattutto la *conciliazione* tra la scienza (intendendo per questa la cultura nel suo insieme) e la vita. "L'uomo intero ci sfugge", avvertirà nel 1871, pensando alla Francia vinta e all'Italia che stentava a rinnovarsi. "Scompagniamo dall'uomo l'artista e lo scienziato. E l'uomo ci par nulla, buono o cattivo che sia" (De Sanctis, 1972c: 203). E in *La scienza e la vita*, la prolusione napoletana del 1872 (De Sanctis, 1972d), indicherà come compito necessario non tanto quello dell'*istruzione*, l'aumento quantitativo, *enciclopedico* delle conoscenze, ma quello più complessivo, di *educazione*. Consiste, l'educazione, nell'"ingrandimento del nostro io, che fa suo, fa parte di sé quello che è fuori, e che è pure suo prodotto, la famiglia, il Comune, la patria, l'umanità". È la "solitudine del proprio io" a confondere l'uomo con l'animale. È l'"educazione" che consente all'uomo di elevarsi ai più alti ideali, superando (e in alcuni casi, e in alcuni momenti storici, anche "sacrificando") "il proprio io" (De Sanctis, 1970: 517).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Borsellino, N. (1965). Introduzione e note. In F. De Sanctis, *Verso il realismo*. A cura di N. Borsellino (*Opere* di F. De Sanctis, a cura di C. Muscetta, VII) (pp. 5-16). Torino.
- Croce, E. e A. (1964). *Francesco De Sanctis*. Torino: Utet.
- De Meis, A. C. (1857). L'Animale. *Rivista contemporanea*, XI (settembre-dicembre), 516-546.
- De Sanctis, F. (1955). *Manzoni*. A cura di C. Muscetta e D. Puccini (*Opere*, X). Torino: Einaudi.
- De Sanctis, F. (1856). A' miei Giovani. *Rivista Contemporanea*, VIII (settembre-dicembre) 289-296.
- De Sanctis, F. (1960). Discorso a' giovani. In F. De Sanctis, *Il Mezzogiorno e lo stato unitario*. A cura di F. Ferri (*Opere*, XV) (pp. 3-14). Torino: Einaudi (edizione originale: Napoli, dallo Stabilimento all'Insegna dell'Ancora, 1848).

- De Sanctis, F. (1961). *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*. A cura di G. Savarese (*Opere*, I). Torino: Einaudi.
- De Sanctis, F. (1965a). A' miei giovani. Prolusione letta nell'Istituto politecnico di Zurigo. In F. De Sanctis, *Verso il realismo*. A cura di N. Borsellino (*Opere*, VII) (pp. 5-16). Torino: Einaudi.
- De Sanctis, F. (1965b). Settembrini e i suoi critici. In F. De Sanctis, *Verso il realismo*. A cura di N. Borsellino (*Opere*, VII) (pp. 294-317). Torino: Einaudi (Edizione originale: *Nuova Antologia*, marzo 1869).
- De Sanctis, F. (1965c). *Epistolario 1856-1858*. A cura di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni (*Opere*, XIX). Torino: Einaudi.
- De Sanctis, F. (1970). Il discorso di Trani. In F. De Sanctis, *I partiti e l'educazione della nuova Italia*. A cura di N. Cortese (*Opere*, XVI) (pp. 512-518). Torino: Einaudi (discorso pronunciato a Trani il 29 gennaio 1883).
- De Sanctis, F. (1972a). "Beatrice Cenci". Storia del secolo XVI, di F.D. Guerrazzi. In F. De Sanctis, *La crisi del romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, introduz. di G. Nicastro e note di M. T. Lanza (*Opere* IV) (pp. 477-497). Torino: Einaudi (Edizione originale: *Il Cimento*, V, (1), 15 gennaio 1855).
- De Sanctis, F. (1972b). Delle "Opere drammatiche" di Federico Schiller. In F. De Sanctis, *La crisi del romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, introduz. di G. Nicastro e note di M. T. Lanza (pp. 229-246). Torino: Einaudi (Edizione originale: Prefazione alle *Opere drammatiche di Federico Schiller*, tradotte da A. Maffei, Napoli, Fibreno, 1850).
- De Sanctis, F. (1972c). Giuseppe Parini. In F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita*. A cura di M. T. Lanza (*Opere*, XIV) (pp. 175-204). Torino: Einaudi (Edizione originale: *Nuova Antologia*, settembre 1871).
- De Sanctis, F. (1972d). La scienza e la vita. In F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita*. A cura di M. T. Lanza (pp. 316-340). Torino: Einaudi (edizione originale: Napoli, Morano, 1872).
- De Sanctis, F. (1996). *Storia della letteratura italiana*. A cura di N. Gallo, introduz. di G. Ficara. Torino: Einaudi-Gallimard.

- Ferri, F. (1960). Introduzione e note. In F. De Sanctis, *Il Mezzogiorno e lo stato unitario*. A cura di F. Ferri (*Opere*, XV). Torino: Einaudi.
- Mazzocchi Alemanni, M. (1965). Introduzione. In F. De Sanctis, *Epistolario 1856-1858*. A cura di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni (*Opere*, XIX) (pp. XVII-XXXVI). Torino: Einaudi.
- Muscetta, C. (1981). *Francesco De Sanctis*. Roma-Bari: Laterza.
- Nussbaum, M. C. (2010). *Not for profit. Why democracy needs the humanities*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Nussbaum, M. C. (2013). *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*. R. Falcioni (trad.). Bologna: il Mulino.
- Orvieto, P. (2015). *De Sanctis*. Roma: Salerno.
- Sciascia, L. (2002). Una storia semplice. In L. Sciascia, *Opere 1984-1989*. A cura di C. Ambroise (pp. 729-761). Milano: Bompiani.
- Snow, Ch. P. (1959). *The two cultures and the scientific revolution*. Cambridge, England: University Press.
- Snow, Ch. P. (1970). *Le due culture*. A. Carugo (trad.), prefazione di L. Geymonat. Milano: Feltrinelli.
- Tessitore, F. (1997). Scienza e vita, decadenza e rinascenza da Settembrini a Villari. In F. Tessitore, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, III (pp. 121-139). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Todorov, Tz. (2007). *La littérature en péril*. Parigi: Flammarion
- Todorov, Tz. (2008). *La letteratura in pericolo*. E. Lana (trad.). Milano: Garzanti.
- Universität Zürich - Romanisches Seminar (n. d.). Francesco De Sanctis (1817-83). Scheda a cura di M. Bertoldi. Recuperato da: <http://www.rose.uzh.ch/de/studium/faecher/ital/jubilaem/studiosi/profili/desanctis.html#> [Data di consultazione: 20/03/2018].

SBARBARO E MONTALE A VILLA SOLAIA
SBARBARO AND MONTALE AT VILLA SOLAIA

Cristina MARCHISIO

Universidad de Santiago de Compostela

Riassunto

Camillo Sbarbaro (1888-1967), poeta e prosatore, raffinato traduttore, nonché studioso di licheni, fu ospite abituale di Elena de Bosis e Leone Vivante nella villa di Solaia, a pochi chilometri da Siena. Nel 1938, Sbarbaro coincise con Eugenio Montale (1896-1981), amico degli anni giovanili e, all'epoca, autore ormai consacrato degli *Ossi di seppia* e de *La casa dei doganieri e altri versi*. A questo incontro che ha lasciato traccia nell'opera di entrambi, dedichiamo il nostro intervento.

Parole chiave: Camillo Sbarbaro, Eugenio Montale, Solaia, Elena de Bosis Vivante, Irma Brandeis.

Abstract

Camillo Sbarbaro (1888-1967), poet and short-prose writer, refined translator as well as lichenologist, was a frequent guest at Elena de Bosis and Leone Vivante's villa in Solaia, a few kilometres away from Siena. In 1938, Sbarbaro happened to be there at the same time as his old friend Eugenio Montale (1896-1981), at the time, the celebrated author of *Ossi di seppia* and *La casa dei doganieri e altri versi*. This encounter, which left its mark on the work of both poets, is the object of the present study.

Keywords: Camillo Sbarbaro, Eugenio Montale, Solaia, Elena de Bosis Vivante, Irma Brandeis.

Il rapporto personale e letterario tra Sbarbaro (Santa Margherita Ligure, 1888 – Savona, 1967) e Montale (Genova, 1896 – Milano, 1981), all'altezza degli anni Venti è ben documentato. Camillo, Millo per gli amici, di otto anni più anziano e con due raccolte di versi al suo attivo, *Resine* e

Pianissimo, si era convertito in un referente per il più giovane poeta nonché nel protagonista – è cosa nota – di ben due *Ossi di seppia* (*Caffè a Rapallo* ed *Epigrammi*). Altrettanto noto è che il primo testo pubblicato a firma di Montale sull'*Azione* di Genova, il 10 novembre 1920, sia stata una recensione dei *Trucioli (1914-1918)* pubblicati da Vallecchi in quell'anno. Nella stagione genovese di Montale, insomma, Sbarbaro è un interlocutore di rilievo e gli echi della sua prosa, forse, ancor più di quelli della sua poesia sono molteplici come la critica (da Mengaldo, a Bardazzi, da Luperini a Giusti, da Merlanti a, di recente, Paolo Zoboli) non ha mancato di segnalare.

Poi le strade si dividono, nella vita e nell'arte: Montale, dal 1927, a Firenze, prima presso l'editore Bemporad, poi a dirigere il Gabinetto Vieusseux, in contatto con i Solariani e rapidamente iscritto nelle dinamiche dei circoli letterari; Sbarbaro, invece, radicato nella sua Liguria e votato a una vita avversa alla ribalta e schiva di traduttore, insegnante privato di greco e lichenologo. Esempio tra i più puri di poesia che basta a se stessa.

Non numerose le occasioni di riavvicinamento, anche se non mancò mai la stima reciproca e un'attenzione costante alla produzione dell'altro. Sarà proprio Montale a riconoscere: "Dopo il '28 ci vedemmo in rari casi. Poi, nel '34, un incontro di due o tre giorni nell'ospitale casa di Elena Vivante presso Siena" (Montale, 1967).

L'allusione all'incontro nella tenuta dei Vivante, dunque, a Villa Solaia, si legge nell'articolo del 5 novembre 1967 in *memoriam* del poeta-amico scomparso il 31 ottobre, in pagine di consuntivo e di bilancio, in cui ogni parola pesa. È evidente che quelle giornate senesi avevano contato per Montale.

Siamo, dunque, partiti da questa dichiarazione e da questo punto di intersezione biografica tra i due poeti, per seguire le tracce di Villa Solaia negli scritti di entrambi, in particolare, nei rispettivi carteggi, e in quelli di corrispondenti a loro prossimi, per approdare alle pagine propriamente letterarie che, in alcuni casi, offrono testimonianza di quel luogo fortemente evocativo e di quelle ore condivise. Ne è nata una sommaria cronistoria.

Il *tempo* dell'incontro era quello degli anni Trenta, del Fascismo, delle leggi razziali, della corsa alla *bufera* della Seconda Guerra. Lo *spazio*, in località Malafasca, a 4

chilometri da Siena, una sorta di oasi appartata e protetta dalla storia (o così parve) che merita qualche indugio.

La dimora, alta su un poggio, “fra pescheti ed orti, antica e luminosa” (Bellonci, 1965: 499), era arredata in stile Luigi XVI e abitata, dal 1928, da una coppia colta e poco conformista con i suoi quattro figli. Elena de Bosis (Roma, 1895 – Siena, 1963) era figlia del poeta Adolfo de Bosis, direttore del *Convito* su cui scrissero Carducci, Pascoli e d’Annunzio. Pittrice dilettante, aveva sposato un filosofo “senza cattedra” di famiglia ebraica (Prezzolini, 1973: 3), Leone Vivante (Parma, 1887 – Siena, 1972), nipote per parte materna di Graziadio Isaia Ascoli, il celeberrimo linguista fondatore, nel 1873, dell’*Archivio Glottologico Italiano*.

Per compensare la solitudine di Malafrasca, la casa apriva le sue porte a innumerevoli visite di artisti e letterati, tra cui Filippo De Pisis, Sbarbaro, Montale, ma anche Sibilla Aleramo, la solariana Gianna Manzini, Carlo Levi o Ezra Pound. Solaia era una piccola *città ideale*, un rifugio umanistico di serena convivialità e di cultura.

Montale avrebbe evocato la casa ed i suoi abitanti, mettendo l’accento sullo “stuolo di itineranti e ingombranti amicizie”¹:

A Solaia si viveva un poco *à la belle étoile*, senza formalismi e senza troppo *comfort*; a tutte le mancanze suppliva il cuore generoso dei padroni di casa, la loro totale noncuranza di ciò che oggi vuol essere o può essere una vita in comune.

Ma Sbarbaro era stato il primo a soggiornare in quella villa e ne raccomandava la frequentazione, scrivendo all’amico Barile: “Da Solaia si torna ricchi”².

¹ “Elena Vivante era figlia di un poeta assai notevole, eppure non più letto: Adolfo De Bosis. Aveva sposato un filosofo innamorato della poesia inglese, Leone Vivante, come lei negato agli affari e alla vita pratica. I due sposi fondarono una famiglia e vissero a Solaia, una villa di campagna a non molta distanza da Siena, circondandosi di uno stuolo di itineranti e ingombranti amicizie. A Solaia si viveva un poco *à la belle étoile*, senza formalismi e senza troppo *comfort*; a tutte le mancanze suppliva il cuore generoso dei padroni di casa, la loro totale noncuranza di ciò che oggi vuol essere o può essere una vita in comune” (Montale, 1964; Montale, 1996: 2625).

Aveva conosciuto Leone Vivante (Lello) nella Prima Guerra. Lo aveva ritrovato a Roma con sottobraccio la giovane moglie. Si trattò dell’“incontro più bello della *sua* vita”, come ebbe a confessare molti decenni dopo a Caproni, parlando di Elena, “non un amore, ma assai di più: un’amicizia fatta di somiglianza in tutto e durata trent’anni [...] in piena reciproca confidenza” (Sbarbaro, 2010: 85).

A Solaia, Sbarbaro arriva con la sua “vecchia ventiquattrore di pelle e un temperino” o un piccolo scalpello e si perde in cerca di licheni (Vivante; Sbarbaro, 2014: 191). Corregge, con Elena, le bozze delle *Calcomanie*³. Dà ripetizioni ai figli di lei, compiaciuto di poter dire: “Vivo fra greco e cicale” (Sbarbaro, 2007: 53). Compiaciuto anche dell’isolamento (“siamo fuori dal mondo. [...] mi scriva qui senza espresso: per Solaia l’espresso è una spesa inutile”) (Sbarbaro, 2007: 53). Tornando in Liguria, porta con sé qualche libro della ricca biblioteca di famiglia. E, da Malafrasca, quando è assente, riceve lettere di Elena, su una “carta leggerissima, di un blu pallido, che lei acquistava da Pinaider, a Firenze – uno dei rari lussi che si concedeva –” (Vivante; Sbarbaro, 2014: 198).

Tutti gli epistolari di Sbarbaro che stanno venendo alla luce in questi anni, grazie a Giorgio Devoto, editore della San Marco dei Giustiniani, documentano il protagonismo di questo luogo⁴. Ma Solaia rivive anche nell’opera a pieno titolo letteraria di Camillo. Manca in questa sede lo spazio per un regesto

² “Da Solaia si torna ricchi. Preferitela a Salsomaggiore” (3 ottobre 1937), con affabile ironia nei confronti della cittadina termale meta di un turismo di *élite* e in cui anche l’amico Angelo Barile soggiornava negli anni Trenta (Lettera di Sbarbaro a Barile, Livorno, 3 ottobre 1937, in Sbarbaro, 1979: 110).

³ *Calcomanie* doveva essere il suo terzo libro di prose, sintesi di *Trucioli* e *Liquidazione*, ma la censura impone tagli che Sbarbaro rifiuta e va in fumo l’edizione Vallecchi prevista per il 1937 (Cfr. Sbarbaro, 2007: 42, nota 3).

⁴ Sono rilevanti, a questo proposito, le lettere di Sbarbaro all’amico Barile (Sbarbaro, 1979) e quelle a Lucia Rodocanachi (Peragallo, 2006; Sbarbaro, 2007). Ma lo sono anche quelle di Elena de Bosis alla Rodocanachi (conservate presso la Biblioteca Universitaria di Genova, Fondo Morpurgo Rodocanachi, Carteggio de Bosis Vivante, sc. 6 b.1/1-85). E, in assenza delle missive complete di Elena a Sbarbaro, anche quella peculiare silloge di loro frammenti che Sbarbaro, alla morte dell’amica, avvenuta nel 1963, compose nel *collage* dell’*Autoritratto involontario* (1964, ora, Sbarbaro, 2014).

completo ma basti qui ricordare che, nel dattiloscritto dei *Trucioli* donato da Sbarbaro ad Elena nel 1942⁵, la chiusa immortala, in posizione di forte rilievo strutturale, la “Campagna senese a gennaio” e Piazza del Campo dove “il tempo è fermo al Trecento”⁶ (Sbarbaro, 2016: 251-252).

Che Solaia rappresenti per Sbarbaro uno spazio sottratto al tempo o il regno del tempo ciclico o mitico, sembra potersi dedurre anche dalle occorrenze del toponimo in *Fuochi fatui*⁷, sempre associato al ritmo stagionale e, più concretamente, all’avvicinarsi dei mesi. Ecco allora frammenti quali “Aprile a Solaia”⁸, “Ottobre, a Solaia”⁹, “Maggio, a Solaia”¹⁰, per poi riandare a descrivere – all’insegna della primavera, della rigenerazione, di una simbolica, eterna giovinezza – Solaia in aprile¹¹.

Ma torniamo al necrologio in cui Montale evocava l’incontro con Sbarbaro “nell’ospitale casa di Elena Vivante” “nel ‘34” (Montale, 1967). Montale ricordava quell’anno e la critica si è

⁵ Questo dattiloscritto ritrovato dei *Trucioli*, è uscito di recente per la cura di Samuele Fioravanti (Sbarbaro, 2016).

⁶ “Grazia del sole sull’antica pietra! Sul fermo volto dei secoli, incanto di quello che passa! Nell’incontro si spetra, ripreso nel gorgo del tempo, l’aspetto di eterno; si sostanzia di questo effimero, come il grido del silenzio” (Sbarbaro, 2016: 251-252). La pagina menzionata, con lievi varianti, chiude i *Trucioli 1930-1940* a partire dalla seconda edizione, dedicata ad Elena de Bosis (Sbarbaro, 1948) e si legge oggi nell’ *Opera in versi e in prosa* (Sbarbaro, 1985: 415-416).

⁷ *Fuochi fatui*, 1^a edizione Scheiwiller (1956), 2^a edizione accresciuta Scheiwiller (1958); 3^a edizione Ricciardi (1962); edizione definitiva Scheiwiller (1967); poi in Sbarbaro (1985: 417-539).

⁸ “Aprile, a Solaia. M’entra in camera per il camino il primo sole. Il concerto degli usignoli; la voce, sbalzante, del cuculo, il senso che dà di lontananza. In giardino, il girotondo dei nontiscordardimé, che diventa a poca distanza un laghetto di acqua celestina” (Sbarbaro, 1985: 461).

⁹ “Ottobre, a Solaia. Scopro in fiore nel lecceto una piantina tozza, pingue che par fatta di cera giallina. Mai vista. Me la faccio disegnare. Sulla facciata della villa, la bandiera sovversiva della vite del Canada” (Sbarbaro, 1985: 482).

¹⁰ “Maggio, a Solaia. Nel lecceto, la nebbiolina (il nome la descrive) e altri fiori che paiono disegnati da bambini. Alla notte, la vocetta del chiù” (Sbarbaro, 1985: 527).

¹¹ “Aprile, a Solaia. Il noce che abbuiava la corte oggi la illumina. Più solo colore il fogliame che già il barlume dell’alba permea: una nuvola di primavera, un nugolo di ali in cui l’antico tronco par quasi lievitare” (Sbarbaro, 1985: 530).

fatta eco di questa asserzione¹². In realtà – “Misteri dell’autobiografismo!”¹³ – tutto induce a pensare che la data vada posticipata di quattro anni, dal ’34, all’agosto 1938.

Di quelle giornate sono rimaste prove tangibili. Intanto foto d’epoca che hanno immortalato i due poeti soli o in compagnia dei Vivante e di altri ospiti. Scatti di straordinario interesse storico e che emozionano i lettori di Montale perché a farli è stata, con una “piccola Kodak tascabile”¹⁴, Irma Brandeis o Clizia, l’ispiratrice di testi famosi delle *Occasioni*, della *Buferà*, ma anche di poesie delle raccolte più tarde, fino a quel *canzoniere* estremo contenuto in *Altri versi*.

Oltre agli *snapshots*, altra prova a favore della datazione più tarda dell’incontro la porta il diario di Irma stessa, pubblicato parzialmente nel 2008, e che aiuta a ricostruire molti retroscena, molte *occasioni* delle poesie montaliane. Sulla pagina datata 16-18 agosto 1938, Irma descrive il suo arrivo e il suo risveglio l’indomani a Solaia. Parla di Sbarbaro “con il suo sguardo da uccello atterrito, [che le] diceva: «Sei un mistero per tutti – sono incuriositi e meravigliati da chi tu sia veramente»”; di un “invisibile e miracoloso paesaggio”; di Elena “alta, sottile, impacciata, *bellissima*, sempre nella sua vecchia gonna di saia blu e il maglione a collo alto”¹⁵.

¹² Menzionano il soggiorno di Montale a Solaia nel 1934 sia De Caro (1999: 134, 173, nota 312) sia Barzanti (437, 439), in studi, peraltro, fondamentali.

¹³ L’esclamazione “Misteri dell’autobiografismo!” è dello stesso Montale (cfr. la lettera a Irma Brandeis [da Firenze], del 10 dicembre 1934, in Montale 2006: 116).

¹⁴ Si veda l’annotazione di Irma Brandeis del 26 luglio 1933 (Brandeis: 106).

¹⁵ Ricordo del 16-18 agosto. “Villa Solaia (Malafasca) – Elena, Lello, Paolo, Tutù [Arturo], Cesarino, Sbarbaro, la signorina Betty. Sbarbaro, venuto a incontrarci al caffè a Siena, con il suo sguardo da uccello atterrito, mi diceva: «Sei un mistero per tutti – sono incuriositi e meravigliati da chi tu sia veramente –». M. Aveva detto semplicemente che avrebbe portato «una persona». Lello è venuto a prenderci, nascosto dietro i suoi occhiali da guida, ammucchiando in silenzio noi e le nostre cose nella sua graziosa automobile. C’è stato un istantaneo calore d’amicizia, come se fosse tutto semplice e atteso. C’era una foschia fredda e meravigliosa mentre ci allontanavamo in automobile da Siena e attraverso quell’invisibile e miracoloso paesaggio. Elena –alta, sottile, impacciata, *bellissima*, sempre nella sua vecchia gonna di saia blu e il maglione a collo alto. La sua voce è, nello stesso tempo, roca, adorabile, alta e sorpresa. La faccia di Lello è una

Terza prova: le firme di “Irma Brandeis (New York City, agosto 1938), Camillo Sbarbaro, Eugenio Montale” nel libro degli ospiti di Villa Bianchi Bandinelli a Geggiano, sempre vicino a Siena, in data 17 agosto 1938¹⁶.

E, restassero ancora dubbi sull’incontro, la missiva del 23 agosto 1938 spedita da Sbarbaro all’amica di Arenzano Lucia Rodocanachi: “È stato qui Montale [...]. Ha lasciato a Solaia una scia, perché si ripetono e ricordano dai grandi e dai ragazzi le cose che ha raccontato” (Sbarbaro, 2007: 53-54).

Mancano pochi giorni alla partenza dall’Italia della Brandeis che fa sosta a Parigi il 24 agosto 1938 (Brandeis: 138). Si imbarcherà per l’America. Con Eusebio non si rivedranno più. Per una strana coincidenza, Irma, in transito nella capitale francese, incontra i de Bosis Vivante, e se ne sorprende moltissimo Montale¹⁷.

Questi, com’è noto, coltiverà qualche tempo il suo *american dream* senza risolversi a seguire la donna amata. Il conflitto tra le due relazioni e le due prospettive di vita (Drusilla Tanzi-Firenze o Irma-Stati Uniti), unito al licenziamento dal Vieusseux e alla morte della sorella, connotano un periodo durissimo, documentato dalla corrispondenza con l’amico Bobi Bazlen. Ma sarà presto evidente che la crisi emotiva alimenta l’ispirazione poetica. Sarà la “fontana delle ultime mirabili *Occasioni*” (*Elegie di Pico Farnese, Palio, Notizia dall’Amiata*), per dirla con Isella, studiata di recente da Christian Genetelli (2009; 2014).

Il 1938 non segna solo la fine di una storia privata ma anche l’inizio di una tragedia collettiva. Prima dell’incontro senese, il 9 maggio, Hitler e Mussolini avevano sfilato a Firenze. Il 15

maschera; un saggio cinese con una voce cantilenante, monotona, cullante. In mattinata mi sono alzata e sono andata dalla mia stanza a una vasta balconata con colonne di calcina [sic] che dividevano la vista [...] Ho fatto colazione sul terrazzo – caffè, latte, pane, burro e miele” (Brandeis: 138).

¹⁶ La preziosa foto del Libro degli ospiti di Villa Bianchi Bandinelli a Geggiano è riprodotta da Barzanti (443).

¹⁷ “Sono rimasto veramente stupefatto del tuo incontro con Elena e Lello a Parigi. Che ti hanno detto di me? Excuse me, ma li conosco *meno di te* e mi piacerebbe sentire in loro degli amici” (lettera di Montale a Irma Brandeis, da Firenze, 14 settembre 1938, in Montale 2006: 238). Le *Lettere a Clizia* contengono altri numerosi riferimenti a Solaia e ai de Bosis Vivante.

luglio, sul *Giornale d'Italia*, un documento, intitolato *La difesa della razza*, negava agli Ebrei la legittimità di essere definiti italiani e dava inizio alle persecuzioni antisemite¹⁸.

Irma, ebrea, anche volendo, non avrebbe più potuto tornare in Italia. I Vivante, dal canto loro, si preparano a lasciare la loro casa. Lo fanno con estrema cautela per non destare sospetti. Portano in Francia e, di lì, in Inghilterra, un figlio per volta, viaggiando senza bagagli (Brent). Il loro esodo iniziato nella primavera del 1939 durerà fino al gennaio del '46. In quanto a Sbarbaro, sentirà la guerra davvero finita solo quando saprà che Elena è finalmente tornata in Toscana. Con cinquantuno anni e molto provata.

Solaia, la piccola *città ideale*, di natura, arte, cultura cosmopolita e resistenza al totalitarismo, viene riaperta e faticosamente recuperata. Ma le “forze di Elena [...] non bastavano più a tenere unito quel mondo” (Bacigalupo: 47). Alle visite di amici intellettuali, si combinano forzatamente, sempre più, dagli anni Cinquanta in poi, quelle di ospiti paganti.

Alla morte dell'amica (il 30 aprile del 1963), Sbarbaro incomincia a comporre, con stralci delle missive da lei ricevute, l'*Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere* “perché chi la conobbe la senta ancora parlare”¹⁹. Poi, fa avere il libro a Montale che lo recensisce nel *Corriere della Sera* (19 aprile 1964) (Montale, 1964).

Ringraziando Sbarbaro per l'invio del volume, in una lettera del 24 febbraio 1964, probabilmente sull'onda dei ricordi innescati dalla lettura, Eugenio chiede un po' a bruciapelo: “Non so se hai una fotografia del '34 (o '38?) in cui siamo io, te, Elena e Miss Brandeis, a Solaia. Io l'avevo e l'ho perduta. Se tu l'avessi io potrei farla rifotografare”²⁰. Di nuovo – è curioso –

¹⁸ “Ti porterò il primo fascicolo de *La difesa della razza*, [...] ti farà rizzare i capelli in testa – scrive Irma a Gino Bigongiari da Parigi, il 27 agosto 1938 – Viene da un paese sventurato” (Brandeis: 139).

¹⁹ L'*Autoritratto* esce in edizione non venale per i tipi della stamperia Valdona di Verona, nel dicembre 1963. Oggi si legge nella edizione San Marco dei Giustiniani, preceduta dalle ottime pagine introduttive di Riccardo Donati (2014).

²⁰ “Caro Camillo ho ricevuto e letto con qualche commozione le lettere di Elena Vivante da te raccolte. Te ne ringrazio. Non so se hai una fotografia del '34 (o '38?) in cui siamo io, te, Elena e Miss Brandeis, a Solaia. Io l'avevo e

come nello scritto *in memoriam* da cui siamo partiti, Montale esita tra il 1934 e 1938 (ma – ora lo sappiamo – sono in gioco due delle tre estati cruciali trascorse con Irma Brandeis).

Forse per suggestione dell'*Autoritratto (involontario)*, Montale ricorda e, a sostegno di una “memoria che si sfolla” – sono passati trent’anni –, chiede una fotografia. Non so dire se Sbarbaro abbia esaudito la sua richiesta. Ma, anni più tardi, Siena e Solaia, le foto di gruppo, il volto di Irma/Clizia e quelli di Sbarbaro, Elena e dello stesso poeta si accamperanno di nuovo nel cosiddetto “dittico senese” di *Altri versi*, in poesie del 1978 e 1979 (Montale ha 82-83 anni) che hanno per titolo: *Nel '38* (qui sì, finalmente, 1938!) e *Quartetto*, a sostituire un originario *Dopopalio*²¹.

Nel '38

Si era con pochi amici
nel Dopopalio
e ci fermammo per scattare
le foto d'uso.
Ne ho ancora una, giallo sudicia,
quasi in pezzi,
ma c'è il tuo volto incredibile,
meraviglioso.
Si era nel '38.
[...]

Quartetto (già Dopopalio)

In una istantanea ingiallita
di quarant'anni fa

l'ho perduta. Se tu l'avessi io potrei farla rifotografare e ti restituirei con ogni cura l'originale. Come saprai, è morta mia moglie, lasciandomi dopo 36 anni con nessuna voglia di continuare a vivere. Questo deserto di Milano è quasi peggio di quello di Spotorno; e poi non ho una casa mia e quella d'affitto che ho è molto cara ed è così piccola che non posso tenere libri. Ti abbraccio, caro Camillo. Il tuo sempre fedele e aff.mo Eugenio Montale” (Astengo: 162). La lettera si legge anche nell'introduzione di Donati all'*Autoritratto (involontario)* (Sbarbaro, 2014: 28, nota 53).

²¹ Di “dittico senese” parla Rosanna Bettarini in *Clizia e la vita che fugge* (Bettarini 2009a: 163). Sulle poesie che lo compongono, *Nel '38* e *Quartetto*, si veda la suggestiva lettura di Ajello (2009) e, oltre al saggio appena citato di Bettarini, anche il suo *Retrosceca montaliano di “Altri Versi”* (Bettarini, 2009b: 234-235).

ripescata dal fondo di un cassetto
il tuo volto severo nella sua dolcezza
e il tuo servo d'accanto; e dietro Sbarbaro
briologo e poeta – ed Elena Vivante
signora di noi tutti: [...]

Quartetto, che unisce in un gruppo ideale due poeti e due muse (Eusebio-Irma, Sbarbaro-Elena) è il particolare *Ritratto (volontario)* che Montale ci lascia di Solaia e di Siena. Il suo *incipit* è una sorta di cadenzata didascalia o di rapita *ékfrasis* di fotografia. Gli ultimi versi, con il loro *tu* rilevato, sembrano dialogare a distanza con Sbarbaro e con la chiusa di un suo *Truciolo* famoso, sicuramente letto e certo amato da Montale: *Licheni*²².

Ero adesso tra orme di iddii sull'Olimpo di Grecia *ed eccomi* in vetta all'Amiata: *ci sei tu*²³, è un *giorno* d'autunno coperto, fra grandi castagni...

Cui, forse, fa eco Montale:

Suppongo che a qualcuno, a qualcosa convenga
l'attributo di *essente*. *In quel giorno eri tu*²⁴.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ajello, E. (2009). Eugenio Montale. Si era nel '38, a Siena. In *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana* (pp. 119-126). Pisa: ETS.

²² *Vita e miracoli dei licheni*, dapprima, a stampa su *La Lettura* (Sbarbaro, 1942), poi, con titolo scorciato *Licheni*, nella seconda edizione dei *Trucioli* (Sbarbaro, 1948: 217-226). Il *truciolo* di argomento naturalistico è stato, fra l'altro, tradotto in spagnolo da Ángel Crespo (Sbarbaro, 1994; 2017).

²³ Il *tu* è evidentemente Elena de Bosis, come visto anche da Gina Lagorio (Lagorio: 330).

²⁴ Eugenio Montale, *Quartetto, Poesie sparse. Per Sbarbaro, il lichene, senhal del luogo in cui è stato raccolto, consente al collezionista di tornarvi e trascende ogni distanza nello spazio. Per Montale, la fotografia, in modo analogo, riporta chi la osserva alla circostanza vissuta; azzera la distanza tra passato e presente; vince, momentaneamente almeno, la "nozione esecrabile del tempo"* (*Quartetto* 17).

- Astengo, D. (1996). “In una istantanea ingiallita”: gli amici Barile, Grande, Sbarbaro. In F. Contorbia e L. Surdich (a cura di), *La Liguria di Montale* (pp. 159-168). Savona: Sabatelli Editore.
- Bacigalupo, G. (1993). *Ieri a Rapallo*. Udine: Campanotto.
- Barzanti, R. (2008). Eugenio Montale e Irma Brandeis a villa Solaia. Prima della *Bufera*. In R. Barzanti e A. Brillì (a cura di), *Soggiorni senesi tra mito e memoria* (pp. 427-455). Milano: Silvana Editoriale.
- Bellonci, M. (1965). Apparizione di una donna. In *Pubblici segreti* (pp. 499-501). Milano: Mondadori. Ora in Sbarbaro, C. (a cura di). (2014). *Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere*. Saggio introduttivo e note di R. Donati (pp. 184-185). Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Bettarini, R. (2009a). Clizia e la vita che fugge. In *Scritti montaliani. Raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana*. A cura di A. Pancheri, Introduzione di C. Segre (pp. 55-163). Firenze: Le Lettere.
- Bettarini, R. (2009b). Retrosceca montaliano di “Altri Versi”. In *Scritti montaliani. Raccolti per iniziativa della Società dei Filologi della Letteratura Italiana*. A cura di A. Pancheri, Introduzione di C. Segre (pp. 175-244). Firenze: Le Lettere.
- Brandeis, I. (2008). *Irma Brandeis. Una Musa di Montale*. Passi diaristici ed epistolari scelti e introdotti da J. Cook, a cura e con un saggio di M. Sonzogni. Balerna: Edizioni Ulivo.
- Brent, F. (31 marzo 2014). Forgotten stars of the old *New Yorker*: Arturo Vivante. *Tablet*. Recuperato da: <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/167766/arturo-vivante> [Data di consultazione: 10/05/2018].
- De Caro, P. (1999). *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. Parte prima: Irma, un “romanzo”*. Nuova edizione accresciuta. Foggia: De Meo.
- Donati, R. (2014). La voce di Elena, i giorni di Solaia. In C. Sbarbaro (a cura di), *Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere*. Saggio introduttivo e note di R. Donati (pp. 7-28). Genova: San Marco dei Giustiniani.

- Genetelli, C. (2009). Lontano da te non respiro (ma scrivo). Montale a Irma. *Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze*, 56, 107-141.
- Genetelli, C. (2014). Montale 1938-1939. In R. Leporatti (a cura di), “*Le occasioni*” di Eugenio Montale 1928-1939. Giornata di Studi, Università di Ginevra, 9 dicembre 2011 (pp. 159-179). Lecce-Rovato (BS): Pensa Multimedia.
- Lagorio, G. (1973). *Sbarbaro controcorrente*. Parma: Guanda.
- Montale, E. (19 aprile 1964). Lettere a un poeta [rec. a Elena Vivante, *Autoritratto (involontario)*]. *Corriere della Sera*. Ora in Montale, E. (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II. A cura di G. Zampa (pp. 2624-2626). Milano: Arnoldo Mondadori.
- Montale, E. (5 novembre 1967). Ricordo di Sbarbaro. *Corriere della Sera*. Ora in Montale, E. (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II. A cura di G. Zampa (pp. 2866-2868). Milano: Arnoldo Mondadori.
- Montale, E. (2006). *Lettere a Clizia*. A cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli con un saggio introduttivo di R. Bettarini. Milano: Mondadori.
- Peragallo, C. (a cura di). (2006). *Catalogo delle lettere di Camillo Sbarbaro a Lucia e Paolo S. Rodocanachi (1929-1967)*. Introduzione di F. Contorbia. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Prezzolini, G. (29 luglio 1973). Affinità elettiva. *Il Resto del Carlino*, p. 3. Ora in Sbarbaro, C. (a cura di). (2014). *Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere*. Saggio introduttivo e note di R. Donati (p. 201). Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Sbarbaro, C. (marzo 1942). *Vita e miracoli dei licheni*. *La Lettura*, XLII, 3, 225-231.
- Sbarbaro, C. (1948). *Trucioli*. Milano: Mondadori.
- Sbarbaro, C. (1979). *La trama delle lucciole. Lettere ad Angelo Barile (1919-1937)*. A cura di D. Astengo e F. Contorbia. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Sbarbaro, C. (1985). *L'opera in versi e in prosa. Poesie, Trucioli, Fuochi fatui, Cartoline in franchigia, Versioni*. A cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller. Milano: Garzanti.

- Sbarbaro, C. (1994). *Líquenes*. Traducción y notas de Á. Crespo. *Hora de Poesía* (pp. 7-20). Ora anche in Sbarbaro, C. (2017). *Pianissimo y Líquenes*. X. De Donato Rodríguez y Á. Crespo (trad.) (pp. 81-97). Barcellona: Igitur.
- Sbarbaro, C. (2007). *Lettere a Lucia 1931-1967*. A cura di D. Ferreri. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Sbarbaro, C. (2010). *Lettere a Giorgio Caproni 1956-1967*. A cura di A. Padovani Soldini. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Sbarbaro, C. (a cura di). (2014). *Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere*. Saggio introduttivo e note di R. Donati. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Sbarbaro, C. (2016). *Trucioli 1941 per Elena*. A cura di S. Fioravanti. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Sbarbaro, C. (2017). *Pianissimo y Líquenes*. X. De Donato Rodríguez y Á. Crespo (trad.). Barcellona: Igitur.
- Vivante, A. (26 maggio 1973). D'amore e d'amicizia. *The New Yorker* (pp. 41-45). Ora in Sbarbaro, C. (a cura di). (2014). *Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere*. Saggio introduttivo e note di R. Donati (pp. 186-200). Genova: San Marco dei Giustiniani.

DE AMICIS Y LA EMIGRACIÓN ITALIANA DE AMICIS AND THE ITALIAN EMIGRATION

Elisa MARTÍNEZ GARRIDO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente trabajo estudia la importancia que los procesos migratorios, a América, ocupan en la obra de Edmondo De Amicis. Estos constituyen un punto fundamental para comprender el compromiso social y político del escritor y del periodista italiano, sobre todo a partir de 1889.

Palabras clave: Edmondo de Amicis, emigración italiana, viaje a América, *Risorgimento*, socialismo.

Abstract

This essay studies the importance of Italian emigration to America, in Edmondo De Amicis's works. This argument is a very important focus to understand the social political engagement of the Italian author and journalist, specially, since 1889.

Keywords: Edmondo De Amicis, Italian emigration, trip to America, *Risorgimento*, socialism.

1. DE AMICIS: LA CUESTIÓN AMERICANA

Edmondo de Amicis (1846-1908) fue uno de los autores del siglo XIX que conoció más de cerca la problemática social y antropológica de la emigración italiana en Argentina, durante la segunda mitad del siglo XIX. Su libro *En el Océano* (1889), la primera novela italiana de la emigración¹, nos enfrenta con la dura realidad del viaje hacia la *tierra prometida*. Su conocidísimo libro *Corazón* hace en varias ocasiones referencia a los procesos migratorios, aunque de manera velada. En la obra de 1886 se

¹ La primera edición del libro corrió a cargo de la editorial Treves de Milán, y tras el éxito de *Corazón*, *En el Océano* constituyó también un nuevo boom de ventas, de hecho, obtuvo diez ediciones en dos semanas (Marcolini, 2016: 197).

menciona el fenómeno por primera vez, en relación al padre de Crossi, un chico de clase obrera depauperada, cuyo progenitor ha tenido que emigrar a América. Estamos en el capítulo *En una buhardilla (In una soffitta)*, incluido en la sección dedicada al mes de *Octubre* (De Amicis, 1996: 115). Idéntica referencia al mismo chico de la clase de Enrique, y al regreso de su padre de América, después de los seis años, la encontramos en el capítulo *Vaporino (Vaporetto)*, correspondiente al mes de *Febrero* (De Amicis, 1996: 196). En el cuento del mismo mes, titulado *El enfermero di papa (L'nfermiere di tata)*, se vuelve a mencionar a otro niño de un pueblecito de los alrededores de Nápoles, cuyo padre había emigrado también a Francia (De Amicis, 1996: 205, 206).

Ahora bien, solo en las secciones narrativas correspondientes a los meses de *Mayo* y de *Junio* hallamos relatos que hablan directamente de la emigración y de la odisea de la travesía por mar. El primero, el famoso *De los Apeninos a los Andes*, es la historia del viaje de un niño a Argentina, el segundo *Naufragio*, aunque menos conocido, está también inspirado en la experiencia de la travesía marítima migratoria. El relato narra la generosidad heroica de otro chico, siciliano y huérfano, quien da la vida por su amiga. Siguiendo con *Corazón* y con la emigración italiana a Argentina, en *De Los Apeninos a los Andes*, el viaje a Buenos Aires, y a otras ciudades argentinas, se convierte en el banco de prueba de la formación heroica del protagonista. Marcos, el chico genovés de 13 años, se embarca hacia el país americano para encontrar a su madre. El viaje de formación del niño, a la búsqueda del amor materno, nos introduce en la *Little Italy* argentina, en Buenos Aires y en Rosario, ciudades donde el personaje es recibido como un hijo más de la Madre Italia en el exilio migratorio; por los genoveses, habitantes del barrio de la Boca², en la primera ciudad (De Amicis,

² La Boca era el barrio bonaerense donde había mayor población de italianos, sobre todo genoveses. El número de italianos, en los años ochenta del siglo XIX, alcanzaba más de la mitad de la población. La Boca era una zona al extremo sur de Buenos Aires, adyacente a Puerto Madero, el gran distrito portuario. Esta zona no estaba habitada por argentinos, por ser muy propensa a las inundaciones. Los emigrantes italianos dieron al barrio un tono variopinto, con casas pintadas de vivos colores. Hoy continúa siendo uno de los espacios bonaerenses más visitados; desde 1959 es Museo al Aire Libre, su calle principal, es uno de los iconos de la ciudad: el famoso caminito.

1996: 233), o por los lombardos de la taberna *La Estrella de Italia*, en Rosario (De Amicis, 1996: 235). Los compatriotas (palabra repetida frecuentemente a lo largo del cuento) de Buenos Aires y de Rosario, son, pues, según las palabras del himno de Mamelli, *i fratelli d'Italia* en América. Estos se organizan lejos de la tierra de origen, unidos, en torno a una nueva Patria: la Italo-Argentina³.

La problemática emocional de la emigración italiana vuelve a reproducirse en *En el Océano* (1889), obra en la que se describe la travesía y la odisea de los campesinos italianos hacia Argentina y hacia Uruguay, en pésimas condiciones, en tercera clase, a la busca del sustento en una nueva tierra de acogida. El hambre de toda la Italia campesina se muestra aquí como la razón principal del viaje de los trabajadores del campo a América. A partir de este momento, De Amicis critica las políticas de la Italia postunitaria, la que ha olvidado los ideales mazzinianos y garibaldinos, los que movilizaron a gran número de ciudadanos por la Unidad, para reprimir, brutalmente después, bajo el gobierno de Francesco Crispi, las demandas de los más humildes (Duggan, 2007: 369-386).

Los textos de Edmondo De Amicis antes citados constituyen, por tanto, un muestrario de las difíciles condiciones de vida de la clase obrera y del campesinado italiano en la segunda mitad del *Ottocento*. El escritor denuncia, indirectamente, el fracaso de los ideales del *Risorgimento* y la frustración del cuarto estado⁴. La descripción del viaje de los campesinos, pasajeros de la nave Galileo, constituye un documento antropológico sumamente veraz y conmovedor, acerca de la miseria rural de los últimos años del siglo XIX italiano (De Amicis, 1889: 22). En este pasaje, como ya sucedía en el poema *Los emigrantes* (1882), escrito antes del primer viaje deamicisiano a América, el autor contempla, emotiva y patéticamente, la gran prueba de la iniciación grupal de la Italia desposeída hacia América, al

³ En la reflexión *Amor de Patria*, realizada en *Corazón*, en la sección correspondiente al mes de *Enero*, el primer motivo que se aduce para argumentar el amor a la Patria es que “mi madre es italiana, porque la sangre que me corre por las venas es italiana” (De Amicis, 1996: 187). Se opera ya aquí la fusión entre madre biológica y madre nacional.

⁴ Recuérdese el famoso cuadro de Pellizza da Volpedo, titulado *El cuarto estado*, con el que Bernardo Bertolucci abre su famoso film *Novecento*.

encuentro de una más que probable muerte real, y desde luego, con certeza, simbólica. El dolor de la separación, la añoranza de la tierra italiana de origen y su melancólico recuerdo están también presentes en su libro *Impresiones de América, acuarelas y dibujos* (1889)⁵, especialmente en el capítulo *Los campesinos de Italia*, originariamente, una conferencia pronunciada en Triste, en enero de 1887.

Dada la ciudad donde esta tuvo lugar, en aquel momento, aún bajo el dominio austríaco, el autor insistió en el amor patriótico de las colonias de Santa Fe, sobre todo en la de San Carlos, en su mayoría formada por piamonteses, quienes, en las tierras más allá de la Pampa, habían creado su pequeña Italia, o mejor dicho su pequeña Italia piamontesa y septentrional. Los emigrantes septentrionales recrean, además, a través de la bandera tricolor, su pequeña patria-matria⁶.

Es de nuevo aquí, el ámbito regional el que vertebra en primer lugar el recuerdo emotivo del origen, aunque ya enmarcado, idealmente, dentro de un marco nacional más amplio. Los campesinos asentados en Santa Fe y en San Carlos no establecen, sin embargo, verdaderos lazos de unión con las colonias italianas del Sur. Hecho que contribuyó a incrementar la arrogancia y el nacionalismo de los oriundos de Argentina (De Amicis, 1889: 109-111).

En estas dos obras, posteriores a *Corazón*, a través de la observación y descripción antropológica de los procesos migratorios, De Amicis se empieza a plantear la odisea de la integración y de la falta de cohesión de los italianos en América.

⁵ La obra, con este título, ve la luz en Madrid, en 1889, traducida por Hermenegildo Giner de los Ríos, en la editorial de Agustín Jubera (García Aguilar, 2006: 116). En italiano, bajo el título *In America* se publicó por primera vez en 1897, en Roma, en la editorial de Enrico Voghera. La edición utilizada para este trabajo es una reproducción digital, con dibujos de Gino de Bini y gravados de Folli, publicada por *Forgotten Books* en 2015, reproducción de la copia original, obtenida de la Universidad de Toronto.

⁶ A partir de 1910, bajo la presidencia de Roque Saénz Peña se aprueba el sufragio universal. Así los emigrantes logran ser ciudadanos argentinos de pleno derecho y se facilita al cien por cien la asimilación de los italianos a los ciudadanos argentinos. Los primeros, aunque mantuvieron vivas su lengua y sus costumbres, a partir de este momento, comenzaron a sentir que Argentina era su verdadera patria (Sarra, 2018: 5).

A partir de aquí, del realismo verista de sus documentales, dedicados a la odisea humana de los emigrantes italianos, el escritor llega a una toma de conciencia política en defensa de las clases populares, de donde nacerá su posterior adhesión al socialismo. El autor, en sus libros dedicados a América, y más concretamente a Argentina, mezcla pues el romanticismo exótico del viajero⁷ apasionado con la defensa social de los más desfavorecidos. Por tanto, la denuncia de las condiciones de vida de la clase trabajadora, ya presente en *Corazón*, se acentúa en *Sobre el Océano* y en *Impresiones de América*, hasta llegar a su novela póstuma: *Primero de Mayo* (1980), donde ya se defiende abiertamente un ideario de justicia social, claramente socialista.

Se puede afirmar, en consecuencia, que la experiencia directa del conflicto migratorio italiano, visto como el fracaso de los ideales unitarios, contribuyó enormemente en el compromiso sociopolítico del escritor. De Amicis, de ser un patriota que había luchado en la batalla de Custoza (1866) y que había tomado parte en la batalla de Porta Pía (1870)⁸, pasó a ser, con el tiempo, una de las piezas clave del socialismo humanitario de Filippo Turati⁹. El periodista exploró el nuevo continente, probó admiración por su diversidad paisajística y por la novedad antropológica de los habitantes de las tierras del Río de La Plata. Y, desde la fusión de ambas tendencias poéticas: el realismo y el exotismo postromántico, podemos analizar su libro de viajes *Impresiones de América* (1897), donde la descripción admirada de las grandes ciudades argentinas, en especial Buenos Aires, grandiosa en su diseño simétrico y en su trazado lineal, contrasta con la inmensidad ilimitada de la Pampa y con las costumbres rudas de sus habitantes. Argentina y Buenos Aires son concebidas por él como la otra patria italiana, la otra nueva Italia, la de los desheredados, situada más allá del Océano, en la

⁷ De Amicis fue un escritor de viajes, como corresponsal de *La Nación*, escribió libros sobre España, Marruecos, Estambul, Londres, París... (Traversetti, 1991: 41-59).

⁸ Las experiencias patrióticas de Edmondo de Amicis se recogen en *Impresiones de Italia* (Traversetti, 1991: 54).

⁹ Filippo Turati fue el fundador del Partido socialista italiano en 1892. En 1890 Edmondo De Amicis se declara socialista, pocos meses antes que Turati fundara su revista *Critica sociale* (Baldissoni, 1996: CXIII).

que han nacido los hijos de la primera generación de emigrantes y en la que se enterrarán los huesos de los primeros ítalo-argentinos (De Amicis, 1897 [2015]: 120).

2. EL HEROÍSMO MATERNO Y PATRIÓTICO EN *DE LOS APENINOS A LOS ANDES*

Como ya sabemos el cuento¹⁰ nos enfrenta con la formación heroica de Marcos, el protagonista de la historia. En este caso la unidad interregional de Italia, según el ideario postunitario de De Amicis, trazado como uno de los principales hilos conductores de la estructura narrativa y de la temática de *Corazón*, pasa el turno a la Liguria y, más concretamente, a la ciudad de Génova¹¹, uno de los puertos más importantes del Mediterráneo; la ciudad ligur despidió a un gran número de emigrantes italianos en su viaje hacia Argentina. El protagonista, cuya madre había emigrado a Buenos Aires para ayudar a la familia, decide hacer la travesía a América para obtener noticias de su progenitora, de la cual había perdido la pista. Es precisamente esta situación de privación o de pérdida materna, unida a la precedente precariedad económica, la que fuerza el viaje de Marcos a Buenos Aires. Estamos, por tanto, ante un *bilgsdunsroman* en donde abundan, como en todo el libro de *Corazón*, las valencias maternas¹². Se funde así en toda la obra deamicisiana, y también en este relato, el amor por la propia madre y el amor por Italia. El joven héroe de De Amicis, Marcos, cohesiona, en su mismo viaje ardoroso en busca de la propia madre, el culto religioso materno con la *sagrada* devoción patriótica. La madre de Marcos es una de las tantas mujeres italianas, valientes y generosas, que se vio obligada a

¹⁰ El cuento se publicó por primera vez en *Nuova Antologia*, en octubre de 1886 con el título “Il bimbo in America”.

¹¹ Cada cuento mensual está dedicado a una región de Italia. El de *Mayo* es el más largo, un relato que casi podría definirse como una novela breve. No debemos olvidar que Edmondo De Amicis era de origen ligur, concretamente de Oneglia, en la provincia de Imperia, y, aunque asentado en Turín, murió en Bordighera, otra ciudad ligur de la misma provincia.

¹² La vida y la obra de Edmondo De Amicis estuvo marcada por la figura de la madre (Baldissoni, 1996).

emigrar para poder, mediante sus ingresos *alimentar a la familia* y, mediante el ahorro, devolver la salud a la maltrecha economía familiar. Una mujer fuerte y abnegada, una figura femenina, que se repite en varios pasajes de *Corazón* y que está también presente en *En el Océano* (De Amicis, 1996: 340). Esta reúne en sí misma todos los atributos de la mujer beatífica. Es la encargada de fusionar los pilares básicos del ideal político de De Amicis: familia, escuela¹³ y P/Matria. Todo el desafío del protagonista ante las dificultades de su viaje, laberíntico e interminable, está motivado, por tanto, por la religión de las Madres: la propia y la nacional. Cuantos más problemas encuentra el chico para llegar a su meta y para encontrar a su progenitora, más vivaz se hace en el texto su presencia imaginaria. La maestría deamicisiana en la búsqueda del suspense y de la tensión narrativa de su relato, típica del género popular, lleva al autor a presentar en paralelo dos planos temáticos, entre sí fuertemente imbricados: la odisea del viaje de Marcos y la situación límite de la propia madre, quien enferma y sin noticias de su familia no quiere someterse a una sencilla operación, aun sabiendo que, si no la lleva a cabo, morirá. Mientras la madre (es significativo que no tenga nombre) invoca en voz alta al hijo: “Mi Marcos, mi niño, mi vida” (De Amicis, 1996: 333), la señora Mequínez, se ausentan de la habitación, para hacer entrar al chico, una vez que ha alcanzado, finalmente, maltrecho y depauperado, su meta (De Amicis, 1996: 334).

La conclusión de la historia, mantenida en el tono sublime y altamente melodramático de todo *Corazón*, nos sitúa ante el reconocimiento heroico de la hazaña de Marcos. Él con su sola presencia ha salvado a su madre, de igual forma que los protagonistas de los anteriores cuentos mensuales habían intentado salvar a la Patria y a la familia: al padre en *El escribano florentino* y a la abuela en *La sangre romana*.

¹³ Para De Amicis la escuela es también una madre que cuida y educa a los hijos de Italia (De Amicis, 1996: 134-137). Los ideales pedagógicos del escritor se ponen de manifiesto en muchas de sus obras, principalmente en *Romanzo di un maestro*, verdadero documental pedagógico, al servicio de una escuela interregional, interclasista y laica, un ideal escolar de la Italia progresista, en la segunda mitad del *Ottocento*.

De pronto resonó por toda la casa un grito muy agudo, como el de un herido mortalmente.

El muchacho replicó un grito desesperado:

- ¡Mi madre ha muerto!

El médico apareció en la puerta y dijo:

- Tu madre se ha salvado.

El chico lo miró un momento y luego se arrojó a sus pies sollozando:

- ¡Gracias, doctor!

Pero el joven cirujano le mandó alzarse, diciéndole:

- ¡Levántate! ... ¡Tú eres, heroico niño, quien ha salvado a tu madre! (De Amicis, 1996: 337).

3. CONCLUSIONES

Retomando el hilo conductor de todo lo dicho hasta aquí, podemos concluir diciendo que De Amicis, ya en *Corazón*, atisba el conflicto migratorio italiano, en estrecha relación con el amor patriótico. El hombre que había creído en los ideales del *Risorgimento*, empieza a retratar, aún dentro del marcado tono sentimental de su famoso libro de 1886, en ocasiones en exceso patético para los parámetros actuales, los agujeros sociales de la pobreza y de la marginación, los que están empezando a romper el tejido social del nuevo reino unido.

La sensibilidad patriótica de De Amicis, moldeada en el ideal utópico mazziniano, trazado por la total integración social y regional de Italia, presenta en *Corazón*, a través de una clase de la escuela primaria turinesa, una idílica convivencia, social y armónica. La religión de la patria y la religión de la familia son, por tanto, los pilares básicos del comportamiento y de la conducta ejemplar de todos los personajes de *Corazón* y de los distintos protagonistas de los cuentos mensuales que cierran las enseñanzas de cada mes escolar. Así pues, *El pequeño patriota paduano*, *El pequeño centinela lombardo*, *El pequeño escribano florentino*, *El tamborilero sardo*, *El enfermero de papa*, *La sangre romañola*, *Valor civil*, *De los Apeninos a los Andes* y *Naufragio* pintan unos héroes ejemplares, en alto grado, capaces de dar la vida por su familia y por su país. El *bestseller* damicisiano propugna la existencia de una sociedad italiana pacífica y bien cohesionada, con una estructura sólida, basada en

el respeto interclasista; una Italia unida en torno a la madre-M/Patria “donde caben los hijos de los obreros y de los señores, de los ricos y de los pobres, y todos se quieren, se tratan como hermanos, lo que son en realidad” (De Amicis, 1996: 199).

La construcción ideal de solidaridad italiana interclasista, aunque de forma muy velada, empieza ya a manifestar sus primeros síntomas de resquebrajamiento en 1886, incluso dentro de *Corazón*. Aunque de forma velada, se habla ya de los hijos y de los hermanos de Italia que se ven forzados a emigrar, de los trabajadores, de los accidentes laborales y de la pobreza; es decir, se empieza a tratar, de forma leve, la enfermedad y la muerte social de los italianos más humildes, pero dentro de las mismas fronteras de Italia. Hecho que empuja a los más desfavorecidos a la emigración. Esta representa para el escritor la mayor herida sangrante con respecto a los ideales del *Risorgimento*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldisconi, G. (1996). Cronologia a De Amicis, Edmondo, *Opere scelte*. F. Portinari (ed.) (pp. XCIII-CXXIII). Milán: Mondadori.
- Bravo Herrera, F. E. (2012). Edmundo De Amicis en Argentina. *En diálogo*. Recuperado de <http://literaturargentinaeitaliana.blogspot.com.es/2015/01/edmondo-de-amicis-en-argentina-fernanda.html> [Fecha de consulta: 01/03/2018].
- Bravo Herrera, F. E. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo.
- Ceparrone, L. (2012). *Gli scritti americani di Edmondo de Amicis*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Maria Daccò, D. (2016). L'emigrazione italiana in Argentina (Parte I), *Conf. Cephalal*, vol./16, 2, pp. 42-56.
- De Amicis, E. (1996). *Cuore*. En E. De Amicis, *Opere scelte* (pp. 103-373). F. Portinari (ed). Milán: Mondadori.
- De Amicis, E. (2009). *Sull'Oceano*. Milán: Garzanti.
- De Amicis, E. (1989 [2015]). *In America*.
- De Amicis, E. (1882 [2016]). *Poesie*. Milán: Treves. *Poesie (De Amicis)-Wikisource*. Recuperado de [https://it.wikisource.org/wiki/Poesie_\(De_Amicis\)](https://it.wikisource.org/wiki/Poesie_(De_Amicis)). [Fecha de consulta: 27/04/ 2018].

- Duggan, Ch. (2007). *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*. Bari-Roma: Laterza.
- García Aguilar, M. (2006). Traducción y recepción literaria de la obra de Edmondo de Amicis en España (1877-1908). Estudio crítico y repertorio bibliográfico, *Sendebarr*, (17), 99-118.
- Marcolini, A. (2016). Una scatola di cartone, De Amicis e il porto antico di Genova, *REMUH*, XXIV/ 47, 195-203.
- Portinari, F. (1996a). Prefazione a De Amicis, Edmondo, *Sull'Oceano* (pp. XV-XXVII). Milán: Garzanti.
- Portinari, F. (1996b). Introduzione a De Amicis, Edmondo, *Opere scelte* (pp. IX-XCII). Milán: Mondadori.
- Sarra, A. (2007). Inmigración Italiana en la Argentina. *ADSIC*. Recuperado de www.adsic.it/2007/11/20/inmigracion-italiana-en-la-argentina/. [Fecha de consulta: 05/03/2018].
- Tamburini, L. (1972). *Cuore* rivisitato en De Amicis, Edmondo *Cuore* (pp. XII-XXXVI). Turín: Einaudi.
- Traversetti, B. (1991). *Introduzione a De Amicis*. Roma-Bari: Laterza.

TINO MINETTO, POETA PADOVANO, 1918-2018,
NEL CENTENARIO DELLA NASCITA
TINO MINETTO, PAPANOVAN POET, 1918-2018,
FOR HIS BIRTH CENTENARY

Fabrizia MINETTO
Universidad de Salamanca

Riassunto

Tino Minetto è nato a Noventa Vicentina il 14 maggio 1918. Paladino dei diritti umani fu testimone diretto dell'abbruttimento della guerra e dei lager nazisti. A Padova, dal secondo dopoguerra fino alla sua morte nel 2009, spinto dalle sue grandi passioni per la politica, il sapere, la poesia e la scrittura, ha svolto un'incessante attività di impegno sociale e di promozione culturale in campo artistico e letterario mantenendo una visione della vita ispirata alla fiducia incrollabile nell'uomo.

Parole chiave: conoscenza, bellezza, poesia.

Abstract

Tino Minetto was born in Noventa Vicentina on May 14th, 1918. As a defender of human rights, he directly witnessed the brutality of the war and of the Nazi concentration camps. While living in Padua from the end of the Second World War to his death in 2009, he felt motivated by his great passion for politics, knowledge, poetry and writing. Therefore, being inspired by an unwavering trust in man, he committed himself to social service and to cultural promotion in the literary and artistic fields.

Keywords: knowledge, beauty, poetry.

1. CHI È TINO MINETTO

Tino Minetto è un autore padovano noto e apprezzato non solo a livello locale veneto, regione nella quale è nato e ha vissuto gli ultimi quarantasei anni della sua lunga vita, ma anche

a livello nazionale¹. Attraverso la trascrizione integrale di alcune espressive testimonianze, finora inedite, presenterò Minetto, inserendolo nel tema di questo convegno: “L’Italia ponte di un nuovo umanesimo”. Vorrei iniziare descrivendo la targa che è stata posta, a sua memoria, nella sala a lui dedicata nella Casa delle associazioni Leonardo da Vinci nel quartiere n° 6, Brentella, del comune di Padova. La targa recita: “Sala Tino Minetto, partigiano, uomo di lettere, passioni ed azione, una vita per il sindacato, la politica, la storia, la poesia, con coraggio, costanza, coerenza e creatività”. Nel leggere la targa è chiaro come Tino Minetto possa essere ben inserito nella terza area tematica del convegno: “Dell’essere e della conoscenza, che riunisce lavori riguardanti l’esistenza, la conoscenza, la verità, la morale, la bellezza e la mente, in quanto argomenti fondamentali di una visione umanistica della vita”. Si può notare, infatti, come le parole della targa e quelle dell’area tematica quasi coincidano. L’azione e la promozione culturale hanno sempre accompagnato Minetto ovunque si trovasse, dal quartiere di residenza, territorio a lui vicino, a territori più ampi comprendenti l’intera provincia e regione, fino ad arrivare ai riconoscimenti letterari a livello

¹ È nato a Noventa Vicentina il 14 maggio 1918 in una famiglia di piccoli commercianti uscita da un ceppo contadino della bassa padovana. Nel 1946 si è laureato in Scienze Politiche all’Università di Padova. In precedenza le vicende belliche lo avevano portato in Albania, nell’Egeo e nel campo di concentramento di Beniaminov, in Polonia, dal quale è uscito fortunatamente nel giugno del 1944 ed è rientrato in Italia in tempo per partecipare alla lotta partigiana in una formazione della Brigata Pierobon. Nella sua lunga vita ha svolto un’incessante attività di impegno sociale e di promozione culturale in campo artistico e letterario. È stato il primo presidente del quartiere Brentella dove ha fondato “La casa delle associazioni”, un luogo dove tutte le associazioni del quartiere potessero trovare spazio per ritrovarsi ed esprimersi. Ha fondato il sodalizio no-profit “Laboratorio di letteratura e storia Perlasca” di cui sono state pubblicate nel 2008 le più interessanti conversazioni tra cui “Pensiero laico” che raccoglie le considerazioni di Minetto sullo Stato laico. Tema, questo della laicità, a lui molto caro. Spinto dalle sue grandi passioni per la politica, il sapere, la poesia e la scrittura, nonostante avesse quasi del tutto perso la vista, continuava a studiare ascoltando le cassette audio dell’Unione Italiana Ciechi. Non potendo più scrivere, portava avanti il suo lavoro dettando al registratore e, successivamente, i suoi familiari o qualche amico, trascrivevano il materiale. Si è spento a Padova il 5 marzo 2009 (Minetto, 2009: quarta di copertina).

nazionale. Ora, dovendo presentare un autore locale ad un congresso internazionale e condensare l'intera sua vita in un breve articolo, penso sia utile presentare l'operato di Minetto nei territori in cui si è mosso, cercando di mettere in evidenza la risposta di questi territori alle sollecitazioni culturali da lui proposte.

2. IL QUARTIERE

Ritornato nel Veneto e arrivato nel 1963 a Padova, dopo una decina d'anni trascorsi per lavoro in Lombardia, Minetto ha vissuto nel quartiere Brentella, del comune di Padova fino alla sua morte. Il quartiere è molto grande, comprende un territorio articolato e suddiviso tra cinque parrocchie. Accettando di diventare il primo Presidente di quartiere, funzione allora non retribuita, Minetto già aveva in mente alcune proposte culturali a beneficio dei cittadini. Ancora prima di essere presidente di quartiere, Minetto, avendo trovato spazio nell'ambiente della sua parrocchia, aveva fondato il *Laboratorio di letteratura e storia Perlasca*, un sodalizio *no profit* i cui aderenti si riunivano con cadenza settimanale nei locali parrocchiali per approfondire e studiare temi di storia e di letteratura. Gli studi più interessanti di questo sodalizio sono stati raccolti e pubblicati nel 2008 in due volumetti: *Il Pensiero laico*² e *Celebrazioni 2007*³.

² I temi degli studi e delle conversazioni raccolti in questo volumetto erano scaturiti dopo la pubblicazione dell'enciclica *Spe Salvi* emanata da Papa Benedetto XVI il 30 novembre 2007. Il dibattito tra i partecipanti, considerati i loro vari diversi orientamenti fu vivace, interessante, costruttivo e arricchente per tutti. Tra i capitoli in cui il volumetto è diviso, spicca il sedicesimo intitolato *Il Pensiero laico e l'Umanesimo evangelico*, in cui si legge "Il Cristianesimo non ha segnato lo spartiacque della storia del mondo, il prima e il dopo, in virtù della sua dogmatica, ma grazie alla forza irresistibile del messaggio evangelico, umano, pacifico e rivoluzionario" (Minetto, 2008: 30).

³ I temi degli studi e delle conversazioni raccolti in questo volumetto si riferiscono alle celebrazioni che in Italia si sono svolte nel 2007 per commemorare: i trecento anni della nascita di Carlo Goldoni, i duecento anni della nascita di Giuseppe Garibaldi e i cento anni dalla morte di Giosuè Carducci. Toccante e suggestivo, nella sezione dedicata a Garibaldi, è il ricordo personale che Minetto ha del nonno materno Stefano Ziliotto,

2.1. TESTIMONIANZA DI LUIGI BRESSAN

Luigi Bressan, professore, poeta e scrittore contemporaneo, veneto, ma che vive dall'adolescenza in Friuli, ha voluto dare la propria testimonianza, come omaggio molto bello e sentito, ad un amico poeta dalla cui conoscenza ha ricavato un'impronta di grande impressione. Venuto a sapere della mia intenzione di presentare Minetto a questo convegno, mi ha inviato, con carteggio privato, questa significativa mail:

Tra le svariate attività della sua vita, molte delle quali da lui stesso promosse, Tino Minetto ha fatto parte del Collegio di Presidenza della venerabile Arca del Santo, un incarico di grande considerazione, specie per chi conosca a fondo la storia, la cultura, l'ambiente della città di Padova. Viene da chiedersi che cosa ci facesse in quel consesso un laico socialista, per il quale si era reso necessario il *placet* papale. La risposta tocca il fulcro della personalità di Tino. Essere laico significa stare con il popolo, condizione che spiega anche la scelta politica per il socialismo. Ma l'accento non va posto su alcuna opposizione, quale ordinariamente s'intende, bensì sul significato, sul valore umano, umanistico anche, di questa condizione, che ascende al concetto, da Minetto molto meditato e trattato, di Patria. Egli ha riconosciuto tutte le sue patrie, una dentro l'altra, dall'accento del luogo natale, all'impero della Serenissima, rivisitato nei fasti e nella decadenza, alla Patria delle lettere, fino alla dolorosa storia moderna e recente, anche attraverso la testimonianza di alcuni «Padri» (Goldoni, Garibaldi, Carducci), vissuta nella propria carne. Essere popolo, dunque, come essere se stesso, in questa accezione, sempre, mi sembra attingere le radici del sacro, il rispetto, l'attitudine innata e voluta a

presente tra i garibaldini di Bezzecca, dal quale, quando era bambino, amava farsi raccontare, in quanto testimone diretto, le vicende dell'epopea di Garibaldi. Questo straordinario ricordo della sua infanzia ha suggerito a Minetto il seguente sonetto: "In un ingombro, buio sottotetto / di un vecchio casolare abbandonato, / fra tante carabattole ho trovato, / perduti o custoditi in un cassetto, // una camicia rossa e un fazzoletto: / lacerata quella, e questo insanguinato. / Un attimo...e mi sono ricordato / di un canto udito già da ragazzino. // «L'armata se ne va! Mia bella addio...», / cantava il nonno; e poi, mutando aspetto: / – Lo sai dov'è Bezzecca, e Ledro, e Trento? // Senza quel telegramma maledetto, / lo disse Garibaldi e lo sa Dio, / noi vi saremmo giunti in un momento" (Minetto, 2008: 30).

riconoscere il *limen* per farsi riconoscere e farsi accogliere tale da chiunque ami la conoscenza e l'onestà. Tino Minetto ha vissuto per molti anni la condizione di quasi cecità causata dalle sofferenze della guerra, ma ha ascoltato, scritto e parlato molto, registrando, andando nelle scuole, nella sede di quei *Laboratori letterari Perlasca*, sodalizio *no profit* da lui stesso fondato, il cui titolo non può non far pensare a precise affinità umane tra l'autore e il lombardo-patavino *Giusto tra le Nazioni*. Un elemento alla base di esse potrebbe essere individuato nella lingua. Perlasca per il suo lavoro ne ebbe, *lato sensu*, diverse, che gli permisero una mutazione: dal fascismo d'impresa militare alla scelta contraria di fronte alla perversione delle leggi razziali, dalla comunicativa del commerciante a quella genialmente simulata del finto diplomatico che salva migliaia di vite umane. La lingua, in fondo una, come conoscenza di sé e dell'altro, fino allo scambio: identità e identificazione, immedesimazione. Anche Tino ha avuto lingue diverse, a partire dalla più diversa di tutte, il dialetto, che già come una pianticella si biforca, *sgàlmare e sgiàvare*, come per la lunga perigliosa crescita di una pianta dai molti rami. Anche Tino, testimone di fughe e ritrovamenti, ne ha ripercorso i molteplici significati, fino a mettere mano a una sostanziosa impresa grammaticale e lessicale – alla poesia, poi, il dire senza aggettivi, in cui si è anche distinto – al libro come attesa e conforto di una conoscenza libera e civile (Bressan, 2018).

L'omaggio di Luigi Bressan a Minetto si conclude con una poesia a lui dedicata:

TINO (Un ricordo) // Tende la mano e la voce / dallo sguardo che abbraccia la memoria / Ascolta dall'Altopiano / i suoni che non mentono / i dirupi di vite numerose // Svolge ogni parola dal racconto / d'un lungo viaggio nella notte / per donarla in luce all'ospite // Qui si ritorna soltanto / per ripartire insieme. // Codroipo, 5 aprile 2018. Luigi Bressan (Bressan, 2018).

2.2. LA CASA DELLE ASSOCIAZIONI LEONARDO DA VINCI

Tra le numerose iniziative culturali che Minetto aveva proposto nella sua funzione di Presidente di quartiere, oltre al riordino della biblioteca affidata al giovane Maurizio Casagrande nella veste di bibliotecario per il servizio civile, di

grande impegno e faticosa tenacia è stata la creazione della Casa delle associazioni Leonardo da Vinci, pensata e voluta per ospitare tutte le associazioni presenti nel quartiere dove lui viveva. Attualmente la casa delle associazioni ospita 10 associazioni ed è aperta, ad opera di volontari, ogni giorno sia di mattina che di pomeriggio. È diventata un punto di riferimento per i cittadini del quartiere ed è frequentata anche da cittadini di altri quartieri che trovano in essa risposte alle loro esigenze culturali, sportive, assistenziali, ludiche e ricreative. La sala dedicata a Minetto, con la targa descritta al punto uno, continua ad ospitare vivaci incontri culturali e di studio.

2.3. TESTIMONIANZA DI MAURIZIO CASAGRANDE

Quel giovane Maurizio Casagrande che abbiamo visto bibliotecario per il servizio civile nella biblioteca del quartiere Brentella di Padova, negli anni in cui Minetto era Presidente di quartiere, dopo la laurea in filosofia ha maturato interesse per la letteratura e la poesia occupandosi, in sede critica, di poeti e scrittori contemporanei. Attualmente Casagrande, professore, poeta e scrittore contemporaneo, collabora ad alcune riviste tra le quali *Atelier*, *La Battana*, *Tratti*, *La Clessidra*. Ecco la sua toccante testimonianza:

Ho accumulato un gran debito di riconoscenza nei confronti di Tino, a molteplici livelli: *in primis* sul piano dell'affetto nei confronti della persona onesta, generosa e saggia che era e che mi è sempre stata cara, dapprima come amico, quindi come maestro di vita; poi su quello umano per le grandi qualità che avevo imparato ad apprezzare nel frequentarlo con una certa assiduità, vuoi presso la sua dimora di Padova, in Via Riccati, come pure nella sua residenza estiva sull'Altopiano dei Sette Comuni a Castelletto di Rotzo; sul piano infine della scrittura per la precisione e il rigore delle sue analisi della realtà, sui versanti del pensiero come della storia, senza tacere della sua perizia nella versificazione con esiti particolarmente felici quando utilizzava il dialetto; sto pensando al magistrale poemetto *I peccati de Bertín Segúro*, che coniuga in maniera mirabile la fedeltà alla storia o al quotidiano, soprattutto sul terreno della lingua, all'afflato dell'*epos*. Ci eravamo conosciuti nel lontano 1986, allorché mi trovavo impegnato nel periodo del servizio civile in veste di

bibliotecario presso il Quartiere Brentella di Padova, a pochi passi da casa sua, ed era stata subito intesa a prima vista, a dispetto della marcata differenza d'età: avevo colto al volo sin dal primo incontro, infatti, che si trattava di una persona fuori dal comune e lui di rimando aveva riconosciuto in me un valido interlocutore, almeno limitatamente al campo della poesia e della critica, perché i nostri interessi, già a quell'epoca, venivano ad incrociarsi proprio su questo terreno. La fiducia che Tino aveva maturato nei miei confronti l'aveva indotto a sottoporre alla mia attenzione, per averne un giudizio, la sua produzione in versi: quella in italiano, in un primo tempo, per arrivare successivamente – con mia grande sorpresa e meraviglia – alle liriche in dialetto, che mi avevano spiazzato per la loro forza e verità, come per il certosino lavoro sulla lingua che aveva reso possibile un tale miracolo: resto dell'avviso, tuttora, che siano proprio questi i testi più riusciti di Tino e arrivo a sostenere che almeno uno di essi, il poemetto cui facevo riferimento in precedenza, sia un vero e proprio capolavoro. E, quanto almeno alla fascinazione che ha esercitato sul sottoscritto, mi sento di dire che abbia contato per la mia poesia quanto il *Filò* di Zanzotto (Andrea Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, prefazione di Giuliano Scabia, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, Einaudi, Torino 2012). Ma il pregio maggiore che gli riconosco è quello di non essersi mai lasciato abbruttire dagli sfregi della vita, specialmente da quelli della guerra e dei campi di lavoro tedeschi: come il buon vino d'annata che migliora con gli anni, piuttosto che mutarsi in aceto, Tino aveva saputo lavorare su se stesso convertendo in risorse anche le limitazioni fisiche frutto della prigionia (la semicecità indotta dalla denutrizione forzata) o quelle prodotte dall'età (la grave forma di anemia che lo aveva angustiato negli ultimi anni), allargando a dismisura i propri e gli altrui orizzonti e di questo gli sarò sempre grato. Vorrei, pertanto, ricordarlo con una lirica che gli ho dedicato nel mio dialetto, anche se lui non ha avuto la possibilità di conoscerla. Ma ne conosceva altre, e so che l'avrebbe apprezzata (Casagrande, 2018).

L'emozionante ricordo di Maurizio Casagrande a Minetto si conclude, quindi, con la seguente lirica, in dialetto, a lui dedicata, presente anche nel volume *Nomi cofà distini*, che lo stesso Casagrande ha curato. La lirica è stata tradotta da Casagrande in italiano e in spagnolo da Stefano Strazzabosco.

*E te go inamente // Ma a masarirte, el me Tino, / no jera sta el struco dea guera / xa 'nà e gnanca el fusìe / pontà vanti el plotòn // gnà 'a fame dea to presòn / a Beniaminovo e 'opo / darinovo Senlager vanti / rivare 'Odi 'na s-cjantina / pì orbo ma insieme 'a to Lina // xe sta chel gran core a moeate / de colpo sol volto ai novanta / e xe propio coeo ca mi 'esso / al me fanta. // Ti ricordo // Ma a consumarti, caro Tino, / non era stata l'usura dell'ultima / guerra e nemmeno il fucile / puntato di fronte a quel plotone // neppure la fame patita in prigionia / nel campo di Beniaminovo e dopo / di nuovo a Senlager prima / di giungere a Lodi indebolito / nella vista ma assieme alla tua Lina // è stato piuttosto il tuo gran cuore a cedere / di schianto sulla soglia dei novanta / ed è proprio quel cuore che adesso / più mi manca. *Pero yo te recuerdo // Lo que te consumió, mi Tino, / no fue el desgaste de la guerra / mundial y tampoco el fusil / apuntándote frente al pelotón // ni el hambre padecida en tu prisión / en Beniamonovo y después / de nuevo en Senlager antes / que llegaras a Lodi con tu Lina // fue tu gran corazón que te falló / de golpe ya rozando tus noventas / y justo eso es lo que ahora yo / extraño* (Casagrande, 2018).*

3. LA CITTÀ DI PADOVA E IL TERRITORIO VENETO

Nell'autunno del 2001, l'Assessore alla cultura della provincia di Padova, Vera Slepj, dette il via all'organizzazione di quella interessante iniziativa culturale chiamata *Osterie Letterarie*. L'idea era quella di utilizzare le Osterie di Padova e della provincia di Padova come un luogo di incontro culturale e socializzante: un luogo in cui, assieme al gusto per la buona tavola, ci fosse il gusto di incontrare un autore e di parlare insieme con lui delle sue opere⁴. L'iniziativa ebbe molto successo tanto che si ripeté per quattro edizioni successive, fino alla primavera del 2005, anno in cui l'Assessore Vera Slepj, promotrice e sostenitrice dell'iniziativa, cessò il suo mandato e l'iniziativa non venne ripresa. Si snodava tra l'autunno e la primavera di ogni anno, dai mesi in cui incominciava il freddo ai mesi in cui l'inverno lasciava il posto al bel tempo. Dall'autunno

⁴ Nella cartella-faldone *Osterie Letterarie* dell'Archivio della Provincia di Padova, gentilmente messami a disposizione dalla dott.ssa Roberta Zago dell'Ufficio Stampa, i documenti consultati evidenziano la grande cura e attenzione che era stata adoperata nella preparazione di ogni singola serata.

del 2001 alla primavera del 2005 molte osterie hanno fatto vivere ai loro avventori l'emozione di poter parlare a tu per tu con un autore.

Nel periodo delle *Osterie Letterarie* Tino Minetto aveva già più di ottant'anni, da tempo aveva cessato l'attività lavorativa e sindacale e si dedicava esclusivamente allo studio e alla sua passione per la scrittura e la poesia. Purtroppo, una grave malattia agli occhi lo aveva reso quasi cieco, ma questo handicap non lo aveva fermato: aveva continuato a studiare e a scrivere avvalendosi della biblioteca del libro parlato dell'Unione Italiana Ciechi che gli aveva messo a disposizione anche un prezioso volontario, Alberto Tergolina, per aiutarlo nello studio e nella scrittura. Come autore era molto noto a livello locale ed aveva già avuto riconoscimenti e premi a livello regionale e nazionale. Per questa sua notorietà è stato l'unico autore ad essere invitato due volte nel corso delle quattro edizioni delle *Osterie Letterarie*: nel gennaio del 2003⁵ e nell'aprile del 2004⁶. La partecipazione del 2004 era attesa con entusiasmo in tutta la Saccisica⁷, voluta e richiesta particolarmente da Roberto Franco, allora Sindaco di Pontelongo, importante comune di quell'area.

3.1. TESTIMONIANZA DI ROBERTO FRANCO

È proprio di Roberto Franco un'altra sentita testimonianza, speditami via mail, con carteggio privato, quando è venuto a conoscenza della mia intenzione di presentare Minetto a questo convegno.

⁵ Nel 2003, presso l'antica trattoria *Del Paccagnella* in Via del Santo a Padova, ha presentato l'opera dialettale *Sgàlmare o Sgiàvare*, una raccolta di poesie il cui titolo ricorda quella tradizionale calzatura contadina con suola di legno duro, con tomaia in pelle inchiodata al legno, spesso ottenuta dal riutilizzo di vecchi scarponi (Provincia di Padova, 2002-2003: 43).

⁶ Nel 2004, presso il *Cason delle Sacche* di Codevigo, in provincia di Padova, ha presentato l'opera *Poesia, Ispirazione e Tecnica*, un saggio inteso a stimolare e recuperare il gusto della poesia interrogandosi sulle funzioni che attualmente essa ricopre (Provincia di Padova, 2003-2004:89).

⁷ Area geografica a sud di Padova in cui è inserito il comune di Codevigo. I comuni della provincia di Padova, che fanno parte della Saccisica, sono: Arzergrande, Bovolenta, Brugine, Codevigo, Correzzola, Legnaro, Piove di Sacco, Polverara, Pontelongo e Sant'Angelo di Piove di Sacco.

Tino Minetto socialista, sindacalista e intellettuale poliedrico. Nella sua intensa e lunga attività intellettuale Tino Minetto si è ritrovato tra gli anni '60 e primi anni '70 a ricoprire importanti incarichi sindacali. Leader della componente socialista della Confederazione Generale Italiana del Lavoro, il primo sindacato dei lavoratori italiani, vicino alle Comisiones Obreras spagnole, ma a differenza di quest'ultime d'ispirazione comunista, la CGIL è stata una confederazione sindacale che vedeva la presenza di dirigenti e lavoratori socialisti, comunisti e indipendenti. Proprio nel suo incarico di segretario provinciale della CGIL della provincia di Padova l'ho conosciuto nel 1968. Io, giovane socialista impegnato nel movimento studentesco, partecipavo alle assemblee del movimento che si svolgevano nella sala rossa della Camera del Lavoro e subito instaurai un rapporto ricco di idee e insegnamenti con il compagno Tino Minetto. Era un socialista e un sindacalista «presbite», riusciva a intravedere l'evoluzione e i cambiamenti che sarebbero intervenuti nel mondo del lavoro e nella società civile. Per Tino Minetto essere socialista, sindacalista della CGIL, significava pensare agli altri, soprattutto ai lavoratori, ai disoccupati, ai meno abbienti, e al futuro. Anzi pensare agli altri nel futuro. Tino si distingueva dalla maggioranza dei suoi colleghi sindacalisti per l'attenzione e l'interesse al confronto anche aspro con i leader del movimento studentesco padovano. Consapevole del valore di una discussione di idee ed esperienze diverse ma ispirate dagli ideali di libertà e giustizia sociale. E in tale ambito sostenitore di una unità vera tra la classe lavoratrice e il movimento studentesco che, tra il '68 e il '70, diedero vita ad un «nuovo biennio rosso». Nelle citate assemblee della Camera del Lavoro padovana, Tino Minetto si propose di organizzare delle conferenze unitarie con la partecipazione di operai, impiegati, tecnici, studenti e professori per esporre i problemi vissuti nei luoghi di lavoro o nella scuola allo scopo di cogliere con tempestività i processi di cambiamento e dall'altro di formulare delle piattaforme con obiettivi rivendicativi da sostenere unitariamente nei confronti delle imprese e delle istituzioni scolastiche. Tino Minetto sosteneva che la funzione fondamentale del sindacato nella società è lottare per l'emancipazione delle coscienze e per l'allargamento delle libertà di tutti. Da profondo conoscitore della storia, amava ricordare che in ogni fase della storia umana si era presentato lo scontro tra oppressi ed oppressori, e la vittoria di questi ultimi

ha spostato sempre in avanti la frontiera della libertà intesa in senso ampio. Oltre a sostenere l'unità tra operai e studenti, Tino ha sostenuto, dentro alla sua confederazione sindacale, la CGIL e poi, come dirigente del PSI, l'unità delle tre confederazioni sindacali. Nella sua precedente esperienza professionale come dirigente d'azienda e come dirigente socialista, Minetto aveva assistito alle tragiche conseguenze che la divisione sindacale tra lavoratori e tra operai e impiegati aveva provocato: la sconfitta operaia e i licenziamenti. Anche se leader di una minoritaria componente sindacale, Tino Minetto ha sempre fatto prevalere, nel confronto all'interno della sua confederazione e con le altre organizzazioni sindacali CISL e UIL, la ricerca dell'unità, rinunciando anche alle proprie convinzioni. Considerando l'unità un bene da privilegiare, consapevole che uniti i sindacati italiani e padovani, per quanto lo riguardava, costituivano un possente soggetto di cambiamento e di trasformazione della società a favore di quegli «altri», gli operai, gli impiegati, i tecnici, il mondo del lavoro che aspiravano ad una società, ad un mondo del lavoro più liberi e più giusti. Lasciato il sindacato e assunta la responsabilità di dirigente del Partito Socialista Italiano a Padova, Tino Minetto ha travasato gli insegnamenti derivanti dalla sua esperienza nel mondo del lavoro nella sua azione politica. Anche nel contesto politico e sociale, la libertà e la giustizia sociale orientano l'azione del dirigente socialista. E proprio come dirigente socialista lo troviamo a capo di importanti e significative iniziative a favore della lotta di liberazione del popolo vietnamita e della lotta eroica dei democratici e socialisti cileni contro la guerra e le colpe degli USA in quei due Paesi. È sempre il socialista Minetto, amante soprattutto della libertà, che si batte a favore delle leggi sul divorzio e sull'aborto e quindi a sostegno delle lotte delle donne. Lui socialista ma anche uomo di convinta fede cattolica-cristiana che contro la Gerarchia ecclesiastica si batte perché si riconosca il diritto alla libertà di scelta. È sempre lui socialista e cattolico che non ha dubbi nel sostenere le battaglie del Partito Radicale inaugurando la doppia iscrizione e adesione a due partiti il suo da sempre PSI e il nuovo Partito Radicale. Allora considerato uomo di contraddizioni ed eretico, oggi pluralista e democratico. Negli ultimi dieci anni, pensionato dall'impegno politico, Tino Minetto ha potuto dispiegare tutta la sua ansia di conoscenza e di riflessione intellettuale e, pur perdendo la vista, ha continuato a vedere lontano nella storia e nella poesia

italiana, coinvolgendo ancora attorno a sé quei giovani come il sottoscritto che mezzo secolo fa da lui fu avviato ad un impegno per la libertà e la giustizia sociale. Roberto Franco. Aprile 2018 (Franco: 2018).

Anche dall'area nord della provincia di Padova, mi è giunta la grata testimonianza di Renato Marcon, Sindaco per 10 anni a Piazzola sul Brenta.

3.2. TESTIMONIANZA DI RENATO MARCON

Come Roberto Franco, anche Renato Marcon ha tratto dall'umanesimo di Minetto un prezioso insegnamento per la sua attività.

Ho conosciuto Tino Minetto nel corso della mia militanza nel PSI padovano. Mi sono iscritto al PSI nel 1978, quando ancora non avevo 19 anni. Tino Minetto, per ragioni di età e per qualche problema alla vista, aveva un po' rallentato l'intensità della sua militanza. Lo ricordo però, già nelle mie prime frequentazioni alla Federazione provinciale del PSI di Padova, in Corte Arco Valaresso, come «il vecchio saggio» al quale tanti compagni si rivolgevano nei momenti di incertezza sul da farsi. Oltre a innumerevoli interventi nei dibattiti presso la Federazione provinciale, conservo in particolare il ricordo di un suo intervento presso la mia sezione, a Piazzola sul Brenta, nella primavera del 1981. Era venuto a presentare una mozione congressuale minoritaria di sinistra che faceva riferimento a Michele Achilli. Aveva intravisto, forse prima di molti altri, che il PSI stava cambiando, rincorrendo un «nuovo» che però lo allontanava dalle sue radici, dalla sua storia e dalla sua funzione sociale e politica. Ricordo con piacere il fatto che tanto nella presentazione della mozione nella piccola sezione di Piazzola sul Brenta, quanto negli interventi al congresso della Federazione provinciale, di fronte a centinaia di compagni e ospiti esterni, Minetto sapeva sviluppare ed esporre i suoi ragionamenti sempre in modo puntuale e ordinato, vorrei dire, con un approccio pedagogico, sicuramente molto, molto lontano dal modo con il quale oggi vediamo esprimersi i leaders politici. Parlando di Minetto, dei suoi trascorsi politici ricorrentemente i compagni più anziani mi raccontavano del suo ruolo nella CGIL prima e alla guida del PSI padovano poi. A fine anni settanta

ero appena ventenne e muovevo i primi passi nell'impegno politico. Però percepivo chiaramente che non erano solo i giovani come me, ma anche i compagni più esperti che cercavano di beneficiare delle sue analisi, che non si limitavano a proporre soluzioni tattiche per il presente ma che proponevano sempre uno sguardo di prospettiva, verso il futuro. Sia per i ricordi personali diretti, sia per quelli mediati dai racconti dei compagni, ne ricavo il ricordo di un uomo che interpretava l'impegno sindacale e politico come la strada per favorire il riscatto delle fasce della popolazione più deboli e il superamento delle disuguaglianze sociali. Una strada da percorrere assieme ad altri compagni, perché l'impegno sindacale e politico va vissuto collettivamente e non individualmente. Quella visione della politica ha accompagnato le mie diverse esperienze politiche. Ritengo inoltre di poter affermare che quel modo di fare politica mi ha aiutato ad affrontare i dieci anni da Sindaco di Piazzola sul Brenta. Certo: se confrontiamo quel «suo» modo di interpretare la politica con ciò che ci viene proposto dagli attuali gruppi politici dirigenti, possiamo solo constatare l'assoluta lontananza tra due inconciliabili modi di interpretare la politica. Sono però convinto che la politica sia quella che interpretava Minetto e non questa di oggi. Non mi resta che confidare nella «teoria dei corsi e dei ricorsi storici» di Giambattista Vico, nella speranza che possa ritornare quella politica di cui Tino Minetto ha saputo essere un nobile interprete. 1° maggio 2018, Renato Marcon (Marcon: 2018).

4. CONCLUSIONE

Auspicio che, la trascrizione integrale di queste importanti e inedite testimonianze, possa far sorgere il desiderio di approfondire e analizzare più ampiamente la vita e gli scritti, in prosa e poesia, dell'illustre padovano Tino Minetto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Archivio della Provincia di Padova (cartella-faldone anni 2002-2003-2004). *Osterie Letterarie pergole e caminetti*.
Archivio della Provincia di Padova (cartella-faldone anno 2004/2005). *Osterie Letterarie*.

- Bressan, L. (2018). *Testimonianza omaggio a Tino Minetto* (carteggio privato: mail del 05/04/2018).
- Casagrande, M. (2006). *In un gorgo di fedeltà*. Rovigo: Il Ponte del Sale.
- Casagrande, M. (2014). *In classe con i poeti*. Pasturiana: Puntoacapo.
- Casagrande, M. (2018). *Nomi cofà distini*. Vicenza: Ronzani Editore.
- Casagrande, M. (2018). *Testimonianza omaggio per un ricordo a Tino Minetto* (carteggio privato: mail del 05/04/2018).
- Casagrande, M. e Vercesi, M. (2014) *Un altro veneto. Poeti in dialetto tra Novecento e Duemila*. Roma: Confine.
- Franco, R. (2018). *Testimonianza omaggio in ricordo di Tino Minetto* (carteggio privato: mail del 01/05/2018).
- Marcon, R. (2018). *Testimonianza omaggio alla memoria di Tino Minetto* (carteggio privato: mail del 01/05/2018).
- Minetto, T. (1990). *Per farmi compagnia Poesie*. Padova: Master Editore.
- Minetto, T. (1995). *Sgalmàre o Sgiàvare*. Padova: La Nuova Stampa.
- Minetto, T. (1996) *I peccati de Bertín Segúro*. Padova: Green House.
- Minetto, T. (2002). *Poesia. Ispirazione e tecnica. L'insegnamento dei grandi*. Padova: Green House.
- Minetto, T. (2006). *Figure di donna* Padova: V. Grasso.
- Minetto, T. (2006). *La Patria*. Padova: V. Grasso.
- Minetto, T. (2008). *Il pensiero laico*. Padova: Il Torchio.
- Minetto, T. (2008). *Celebrazioni 2007: 1707 nascita di Carlo Goldoni, 1807 nascita di Giuseppe Garibaldi, 1907 morte di Giosuè Carducci*. Padova: Il Torchio.
- Minetto, T. (2009). *Fortuna e decadenza della serenissima repubblica di S. Marco*. Padova: Il Torchio.
- Provincia di Padova (2002-2003). *Osterie Letterarie*. Battaglia Terme: La Galiverna.
- Provincia di Padova (2003-2004). *Osterie Letterarie*. Battaglia Terme: La Galiverna.

“UN MODO DI ESSERE”.
BODINI, SCIASCIA E LA SPAGNA
“A WAY OF BEING”.
BODINI, SCIASCIA AND SPAIN
Fabio MOLITERNI
Università del Salento

Riassunto

Il carteggio tra Sciascia e Bodini (1954-1960) testimonia l'incontro tra due scrittori dall'identità culturale dialogica e ibrida, protagonisti di un neo-umanesimo liberale, apolide e cosmopolita. L'epistolario ci restituisce la vocazione europea dei percorsi intellettuali di Sciascia e Bodini: tutta la seconda parte del carteggio è dedicata ai progetti di *mappatura* dell'attività letteraria di area mediterranea (*arabo-ispánica*), con l'ideazione di collane, traduzioni e iniziative editoriali.

Parole chiave: Leonardo Sciascia, Vittorio Bodini, letteratura spagnola, letteratura araba.

Abstract

Sciascia and Bodini are two writers with a dialogical and hybrid cultural identity, protagonists of a liberal and cosmopolitan neo-humanism. Their correspondence (1954-1960) gives us back the European vocation of the intellectual paths of both Sciascia and Bodini: in fact, it is dedicated to the project of *mapping* the Mediterranean area (*Arab-Hispanic*) through translations and publishing initiatives.

Keywords: Leonardo Sciascia, Vittorio Bodini, Spanish literature, Arabic literature.

1. LA *COSPIRAZIONE PROVINCIALE*

La pubblicazione nel 2011 del carteggio integrale tra Sciascia e Bodini, resa possibile grazie alla disponibilità degli eredi, acquista un significato di rilievo perché indica in una mirabile e

poliedrica curiosità intellettuale spesa tra provincia meridionale, Italia e Mediterraneo la ragione principale di un breve ma denso sodalizio durato sette anni, dal 1954 al 1960¹: potremmo definirlo un epistolario tra due neo-umanisti, di un umanesimo, come vedremo, liberale e cosmopolita.

Sciascia e Bodini non sono coetanei, appartengono a due differenti generazioni, alle spalle hanno un vissuto diverso che dice molto del loro temperamento: il racalmutese solitario, timido e quasi sedentario; il salentino all'opposto sempre inquieto e in fuga dalla odiata-amata provincia, tra Lecce, Firenze e Roma fino all'avventura in Spagna nel 1946. Quando incominciano a scriversi Bodini è già considerato un affermato ispanista, a partire dal 1952 insegna Letteratura spagnola nella Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Bari e dà alle stampe nello stesso anno la traduzione del *Teatro* di Lorca per Einaudi (oltre ad aver pubblicato sempre nel 1952 una raccolta di poesie per le Edizioni della Meridiana di Milano)²; mentre Sciascia è autore di due volumi d'esordio usciti in edizioni quasi del tutto irrimediabili, tra prose e poesia (cfr. Bodini, 1952; Sciascia 1950, 1952)³. E tuttavia, da posizioni e versanti diversi che a volte si possono congiungere, i due vivono in quegli anni un intenso lavoro culturale, che a partire dal *sud del Sud* porta al consolidamento di una fitta rete di contatti intessuti con personalità intellettuali di rilievo nazionale, da Luciano Anceschi a Vittorini, da Calvino a Mario La Cava e Mario dell'Arco, da Mario Tobino ai poeti delle nuove generazioni come Pasolini e Roversi. Si tratta di una serie di scambi e di legami che è possibile intrecciare grazie all'attività delle riviste che essi dirigono: *L'esperienza poetica* (1954-1956) di Bodini e la nissena *Galleria* di Sciascia. È un lavoro febbrile e gratuito che comprende i risvolti *agri* di questioni meramente tecniche e materiali di tipo redazionale (numero di cartelle,

¹ Cfr. Moliterni (2011a), al quale rimando per gli approfondimenti del caso e per la consultazione integrale delle lettere; vedi anche Moliterni (2011b) e Pagliara (2013).

² È lo stesso editore di opere degli allora esordienti Cattafi, Erba, Fortini, Zanzotto, eccetera.

³ Per le poesie di Bodini si veda oggi Macrì (2015); per un approfondimento critico, cfr. Giannone (2017), che raccoglie gli Atti del Convegno *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa*, Lecce-Bari, 3-9 dicembre 2014.

compensi per i collaboratori, revisione delle bozze, progettazione dei fascicoli)⁴, ma in ogni caso permette ai due autori di inserirsi attivamente nei dibattiti culturali più vivi di quegli anni.

Il carteggio si apre con una lettera di Bodini dell'8 giugno 1954 e termina con una comunicazione di Sciascia datata 2 febbraio 1960. Sono gli anni nei quali giunge a completa maturazione un lungo apprendistato che prevede, per Sciascia, la pubblicazione della sua prima opera organica, *Le parrocchie di Regalpetra* (1956); per Bodini, insieme all'*impresa* della traduzione del *Chisciotte* per Einaudi (1957), l'uscita della sua seconda raccolta di poesie, *Dopo la luna*, che verrà ospitata nella collana *Quaderni di Galleria* diretta da Sciascia (1956). Già dalle prime corrispondenze è possibile notare come lo spazio nel quale prende corpo il dialogo tra i due autori si distenda lungo le coordinate di una geografia *policentrica* che parte per entrambi da un radicamento sofferto nella provincia meridionale (Sicilia e Salento), in opposizione o in alternativa ai centri tradizionali della cultura italiana. Da una lettera di Bodini datata "20 settembre 1956":

Io vedo ogni giorno che l'inciviltà e lo scetticismo meridionale nel campo del lavoro derivano dall'ipocrisia e dalla finta ingenuità da cui sono regolati tutti i rapporti, con quei lamentevoli risultati che è poi dato di constatare. Cosicché questo è diventato quasi un mio tic antimeridionale, cioè di amore al mezzogiorno (Moliterni, 2011a: 128).

Di questa dimensione provinciale che nutre e attraversa i rispettivi percorsi intellettuali, Sciascia e Bodini offrono una rappresentazione fatta di luci ed ombre, confessando i limiti ma alludendo anche alle risorse o alle potenzialità che prevedeva

⁴ Oltre ai numerosi riferimenti relativi a progetti editoriali, ovvero alla lavorazione di saggi e contributi per *Galleria* e per *L'esperienza poetica* – e soprattutto in vista della pubblicazione della raccolta di Bodini *Dopo la luna* (1956) – si leggano come d'esempio alcuni passaggi di due corrispondenze di Sciascia del 26 dicembre 1955: "Le strenne natalizie reclamano immediata recensione, mi arrivano bozze da correggere e manoscritti da leggere. Brutto mestiere – e frutta pochissimo" (Moliterni, 2011a: 103); e del 26 gennaio dell'anno successivo: "Io non sto bene: faccio un lavoro, per così dire, manuale – correggo bozze e metto ordine nelle mie cose..." (Moliterni, 2011a: 105).

quella condizione di partenza, fornendo una testimonianza che andrebbe correttamente inquadrata nel contesto più generale della storia culturale italiana tra anni Cinquanta e Sessanta. Se Sciascia allude alle difficoltà materiali che comporta questa ricerca di scambi e contatti tra le *province* della nazione – ad esempio tra Racalmuto, la Lecce di Bodini e il capoluogo ligure dove è attiva la rivista *Nuova corrente* (“il nostro lavoro, tra Genova e Racalmuto, avviene in condizioni difficili”)⁵ –, nelle parole di Bodini riecheggia il lavoro di ricognizione sulle nuove espressioni letterarie che egli andava compiendo in quegli anni con la sua rivista *L’esperienza poetica*, rivendicando la qualità di una ricerca culturale che si poneva programmaticamente lontana dalle capitali o dai capoluoghi più *à la page* (si ricordi anche un editoriale di Bodini, dal titolo eloquente *La cospirazione provinciale*, pubblicato nel 1955): “È sorprendente che un tale volume di interessi letterari passi oggi fra Racalmuto e Lecce, poniamo, e su un piano di *dignità* ormai ignoto ai grandi centri nazionali. Ho l’impressione che stiamo lavorando a creare una situazione nuova”⁶.

Nel marzo del 1955, a Bari, durante un ciclo di incontri che prevedeva la partecipazione di Sciascia e Bodini, lo scrittore siciliano potrà conoscere personalmente Vito Laterza, erede del patriarca Giovanni e protagonista del corso editoriale post-crociano. Come è noto, il giovane editore reciterà un ruolo non secondario nella realizzazione delle *Parrocchie di Regalpetra*, il *primo libro* sciasciano che vide la luce nel 1956 proprio presso Laterza nella collana dei Libri del tempo, che in quegli anni, tra inchieste e *reportage* narrativi, ospitava testi di Rocco Scotellaro (*Contadini del Sud*, 1954), Carlo Cassola e Luciano Bianciardi (*I minatori della Maremma*, 1956), Danilo Dolci (*Banditi a Partinico*, 1955) e Anna Maria Ortese (*Silenzio a Milano*, 1958)⁷.

⁵ “Caro Bodini, lavoro ad una antologia di «poeti nuovi» insieme a Mario Boselli...” (12 giugno 1954; cfr. Moliterni, 2011a: 21). Sciascia collaborava con *Nuova Corrente* e stava progettando con Mario Boselli un’antologia di *poeti nuovi* che avrebbe compreso anche Bodini. L’antologia non fu mai realizzata.

⁶ Lettera 3 (s.l. e s.d, ma 1954), in Moliterni (2011a: 24-26). Cfr. anche Bodini, (1955).

⁷ “Caro Bodini, io verrò a Bari il 4 marzo...” (Moliterni, 2011a: 61). Vedi ora De Mauro (2016).

Da par suo, Bodini partecipa a questo rinnovato impegno di denuncia sociale che permeava la letteratura italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta (un impegno civile al quale si accompagnava una certa letterarietà e una tensione espressiva di tipo sperimentale, e dunque lontano dal bozzettismo delle scritture neorealiste), con due prose intitolate *L'aeroplano fa la guerra ai contadini* e *L'Arneide, ultimo atto*, pubblicate nel 1951 sulla rivista *Omnibus* e dedicate al racconto dell'occupazione delle terre incolte dell'Arneo, esteso latifondo nel cuore del Salento. L'occupazione degenera fino alla dura repressione militare e al processo a carico dei contadini, i quali scrivono per il poeta della *Luna dei Borboni* un "episodio luminoso della lotta del bracciantato meridionale", armati di biciclette contro i latifondisti armati di aeroplano. Secondo Alessandro Leogrande, giovane intellettuale studioso del meridionalismo prematuramente scomparso lo scorso novembre, sono

prose di inchiesta e narrazione, in cui le barriere giornalistiche vengono sistematicamente decomposte per avanzare in un terreno specificamente letterario e poetico, [...] e si collocano in una ideale terra di mezzo in cui i confini della prosa (più propriamente quelli del saggio e del reportage) vengono tirati di qua e di là come un elastico che si fa sottilissimo (Giannone, 2017: 695-696).

2. QUASI SPAGNOLI

Oltre alla dimensione militante e sperimentale che connota questa fase della scrittura e del loro lavoro culturale, l'epistolario ci restituisce la vocazione europea o mediterranea dei percorsi intellettuali di Sciascia e Bodini.

Sciascia ricorre al nome di Vittorio Bodini ogni qualvolta si tratta di giudicare, verificare e correggere la qualità delle traduzioni dallo spagnolo che nel corso del tempo vengono pubblicate in Italia. Lo attestano alcuni passaggi tratti dagli epistolari e dai saggi critici, dove si fa riferimento non a caso ai momenti e agli autori iberici più cari allo scrittore siciliano, dal *Siglo de Oro* all'amato Cervantes, da Lorca ai poeti e ai pensatori della generazione del '98 e del '27 (in particolare Ortega y Gasset e Jorge Guillén, Unamuno, Luis Cernuda, Pedro

Salinas e Antonio Machado). Mi riferisco per esempio alla polemica ingaggiata con Oreste Macrì sulle scelte traduttorie del *Llanto* di Lorca, una polemica ospitata nel corso del 1961 sulle pagine di *Rendiconti*. Scrive Sciascia: “Io [...] mi fido ciecamente delle traduzioni di Vittorio Bodini: e non ho avuto finora la più piccola ragione per ricredermi...” (Sciascia, 1961d: 25-32)⁸.

Per chi conosce il suo piglio di polemista, è facile individuare in questi scritti una vena ironica e a tratti sarcastica utilizzata per stigmatizzare l'approssimazione che circonda troppo spesso certe traduzioni o iniziative editoriali; e d'altra parte colpiscono i toni di un'adesione quasi totale nei confronti dell'attività di mediatore culturale tra Italia e Spagna compiuta da Bodini fino alla morte nel 1970. Sospinto dalla passione per la cultura letteraria spagnola, Sciascia si confronta puntualmente con colui che considera uno dei migliori o forse il migliore traduttore della letteratura iberica. Si legga un estratto da *Nero su nero*, del 1979, che contiene un elogio senza riserve espresso nei confronti del poeta salentino (“appassionato e impareggiabile traduttore, ispanista che aveva la Spagna nel sangue”), riscrivendo per lui un memorabile aforisma che risale addirittura alle *Parrocchie di Regalpetra* (“Avevo la Spagna nel cuore”)⁹:

⁸ A questo primo intervento seguirà *Una lettera di Oreste Macrì* (Sciascia, 1961a: 106-10), e infine *Un biglietto di Leonardo Sciascia* (Sciascia, 1961b: 110-111). E ancora: “Casualità e capriccio [...] di solito presiedono alle mie letture. Sicché recentemente mi è capitato di rileggere il *Don Chisciotte*, nella perfetta traduzione di Vittorio Bodini ora edita da Einaudi...”, così Sciascia (1957), ora in Squillaciotti (2018: 122). Si legga infine una lettera di Sciascia a Calvino del 16 dicembre 1960 (Lombardo, 2008: 89), scritta in occasione dell'uscita del volume curato da Elena Croce (1960), *Poeti del Novecento italiani e stranieri*: “Non sapevo si preparasse questo libro: ché mi sarei offerto, forse inutilmente però, per la traduzione di qualche spagnolo; disinteressatamente, solo per la passione che ho per i poeti spagnoli e per la rabbia che mi danno le sconce traduzioni che vedo circolare. Non parlo di quelle di Bodini che sono splendide. Ma il sangue di Ignazio Sanchez, per esempio, grida vendetta al cielo con la voce di Foà: il quale, poveretto, forse ridurrebbe a un soffio il volume della sua voce se sapesse che il toro non mugghia dalla fronte, né ha il cuore in alto; ma mugghia sulla fronte – di Ignazio – e sale al cuore del torero morente. Ma lasciamo perdere...”.

⁹ “Ora quei nomi delle città di Spagna mi si intridevano di passione. Avevo la Spagna nel cuore. Quei nomi – Bilbao Malaga Valencia; e poi Madrid, Madrid assediata – erano amore, ancor oggi li pronuncio come fiorissero in un ricordo di amore” (Sciascia, 1956: 48).

Della sua traduzione del *Don Chisciotte*, pubblicata [...] da Einaudi, Vittorio Bodini proponeva [...] di difendere e salvare don Chisciotte e Sancio dal donchisciottismo, cioè dalle interpretazioni romantiche e unamuniana. Impresa ardua e quasi impossibile; e si potrebbe anche dire donchisciottesca: quasi che il senso del donchisciottismo, trasfondendosi nel traduttore (*appassionato e impareggiabile traduttore, ispanista che aveva la Spagna nel sangue*) attraverso quella «più rallentata conversazione col testo», venisse a realizzarsi in una specie di manzoniana guerra contro il tempo – contro il tempo che sul libro di Cervantes era venuto accumulando e stratificando interpretazioni (Squillaciotti, 2014: 947-948).

Tutta la seconda parte del carteggio è dedicata al progetto di *mappatura* dell'attività letteraria di area mediterranea (*arabo-ispánica*), con l'ideazione di collane e iniziative editoriali che coinvolgono prima di tutto i poeti della generazione del '27 (Sciascia la definisce in più occasioni la "generazione dell'amicizia poetica" e della "fraternità dei poeti col popolo: col popolo che avrebbe dato inizio alla Resistenza europea"), protagonisti degli anni della Guerra civile e dell'esilio – da Federico García Lorca a Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre e Jorge Guillén, Pedro Salinas e Luis Cernuda¹⁰. In questo senso, l'attività *professionale* di ispanista che Bodini conduceva presso editori come Einaudi e Bompiani, Scheiwiller, Lericci e Mondadori, e prevedeva la realizzazione di opere fondanti come, tra le altre, il *Teatro* di Lorca (1952) e il *Chisciotte* (1957), le *Poesie di Salinas* (1958) e l'antologia dei *Poeti surrealisti spagnoli* (1963), si incrociava con lo spirito di *dilettante* dello scrittore siciliano (nel significato che del dilettantismo hanno dato Stendhal e Savinio), appassionato lettore e traduttore autodidatta di autori e opere della letteratura spagnola del Novecento¹¹.

¹⁰ Sulla generazione del '27 come testimonianza "[del]la Spagna della fraternità dei poeti, della fraternità dei poeti col popolo: col popolo che avrebbe dato inizio alla Resistenza europea", cfr. Sciascia (2016: 15); e più avanti: "Questa passione per la guerra di Spagna – e per la Spagna – continui a coltivarmela negli anni del dopoguerra..." (Sciascia, 2016: 97). Cfr. anche il carteggio con J. Guillen (Ladrón De Guevara, 2000: 661-683).

¹¹ Su Sciascia e la cultura letteraria spagnola cfr. almeno González Martín (2000: 733-756); González de Sande (2009); Trapassi (2012). Ma si rimanda

Le tappe di questo dialogo ispanico comprendono alcuni progetti editoriali realizzati con successo (il fascicolo monografico di *Galleria* del 1955 sulla letteratura spagnola contemporanea curato da Bodini)¹², mentre altre proposte, ora di Sciascia ora dello stesso Bodini, verranno accolte quasi sempre con entusiasmo e disponibilità ma non si concretizzarono: e si passa da alcune traduzioni di saggi inediti di Ortega y Gasset a un'antologia mai realizzata sulla *nuova* o *nuovissima* poesia spagnola; da saggi o interventi programmati su Lorca e Dámaso Alonso a proposte di versioni di Cernuda, per finire con un numero di *Galleria* che Sciascia pensava di dedicare alla poesia argentina (va ricordato che risale al dicembre del 1955 la sua recensione alla *Biblioteca di Babele* di Borges, uscito quello stesso anno nei Gettoni di Einaudi)¹³.

Il rapporto dialogico instaurato da Bodini e Sciascia riguarda una molteplicità di tradizioni culturali: che partono dalla provincia meridionale e dall'immersione nella storia letteraria spagnola, nella *hispanidad* (la continuità Salento-Sicilia-Spagna), per verificare da lì gli innesti, gli intrecci e gli incroci con una più vasta geografia storica e letteraria, tra centri e periferie, tra Europa, America Latina e mondo arabo-mediterraneo. E acquistano un significato civile dalla sorprendente attualità che si riflette in particolare nella proposta da parte di Bodini di realizzare una collana per l'editore Salvatore Sciascia di Caltanissetta, che in effetti verrà intitolata *Mediterranea*, destinata ad accogliere “testi antichi e moderni, arabi, spagnoli, portoghesi, catalani e magari provenzali”:

ora alla sezione dedicata alle *Traduzioni poetiche* curata da P. Squillaciotti (2012: 1670-1694).

¹² Al fascicolo, curato dal poeta salentino, partecipano tra gli altri Luciano Anceschi con un *Ricordo di D'Ors*, Carlo Bo su *L'ultimo Aleixandre*, Dámaso Alonso con una testimonianza su *Una generazione poetica (1920-1936)*; in conclusione si presentava un'antologia di poeti tradotti che comprendeva Luis Cernuda, Victoriano Crémer, Pedro Salinas e altri.

¹³ “Un critico argentino manderà del materiale per un numero di *G.[alleria]* da dedicare alla poesia argentina. Saresti disposto a curare – o a dirigerne – la traduzione italiana?” (da una lettera di Sciascia datata “Racalmuto, 28 aprile 1956”); cfr. Moliterni (2011a: 119).

Mi pare che ci sia una tentazione molto intelligente da parte tua in quest'accostamento alla Spagna, scrive Bodini a Sciascia. Non invano la Sicilia e il Reame... Dovremmo estendere il lavoro al mondo arabo. Fare una collana (che potremmo dirigere assieme) di testi antichi e moderni [...]. Muoverci nell'unità culturale meridionale. Sopra tutto però il mondo arabo-ibero dovrebbe essere il nostro obiettivo (Moliterni, 2011a: 128)¹⁴.

Si legga la risposta di Sciascia del 2 ottobre 1956. Accanto alle sollecitazioni intellettuali vibrano in queste poche righe le corde e le risultanze dell'autobiografia, se si tiene a mente che tanto il suo cognome quanto il nome del suo paese natale sono di origine araba: "Carissimo Bodini, la tua proposta mi piace moltissimo: una biblioteca arabo-ibero pubblicata in Sicilia, bellissima idea...".

Quella che nasce grazie al dialogo con Bodini è l'idea illuminata di un'operazione editoriale che stava a testimoniare, da una parte, la ricchezza degli scambi culturali reciproci tra mondo arabo e europeo (si ricordi che Sciascia era avido lettore della *Biblioteca arabo-sicula* e della *Storia dei mussulmani in Sicilia* di Michele Amari); e che valeva come indicazione di metodo per addentrarsi nella storia siciliana attraverso il riconoscimento delle comuni *matrici mediterranee*, dei *caratteri* e degli *invarianti* che la univano – come per il Salento bodiniano – alla penisola iberica: "Se la Spagna è, come qualcuno ha detto, più che una nazione un modo di essere, è *un modo di essere* anche la Sicilia; e il più vicino che si possa immaginare al modo di essere spagnolo" (Sciascia, 1961d: 13). E si legga Bodini sulla Spagna intesa come *dimora vitale*, in chiara sintonia con le riflessioni di Sciascia:

Io sono quasi spagnolo: sono un italiano del Sud, e questa dovrebbe essere la vera capitale del mio paese. Vi è in noi la medesima combinazione di follia e di realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo (Giannone, 2013: 93).

¹⁴ La lettera era stata ritrovata e pubblicata da A. L. Giannone (1990).

Come un gioco di specchi, la Sicilia, il Salento e la Spagna si trovano a essere uniti e intrecciati tra di loro da un sentimento *barocco* della vita, da un comune tessuto antropologico, dall'insicurezza o dal vuoto esistenziale, dalle violenze e dalle reiterate ingiustizie della storia, da un "viluppo inestricabile di pene segrete" (Giannone, 1982: 74): si potrebbero leggere in questa chiave gli affondi saggistici e narrativi – tra Sud ed Europa –, i racconti e i *reportage* odeporeici di Sciascia, dall'*Antimonio* (1961) a *Ore di Spagna* (1988); e di Bodini, dal *Corriere spagnolo* (uscito postumo nel 1987) fino alle altre prose degli anni Quaranta e Cinquanta riunite nell'altro volume postumo di *Barocco del Sud* (2003), che purtroppo non furono oggetto di confronto tra i due scrittori.

Dopo alcune incomprensioni sulle questioni tecniche ed economiche legate alla direzione editoriale, la collana prenderà vita senza la partecipazione di Bodini e verrà inaugurata nel 1959. Ma è significativo che fino all'ultima lettera di Sciascia sia presente la volontà di coinvolgere lo scrittore salentino in questo dialogo *mediterraneo*: "Inutile dirti quanto, sempre, gradita mi sarebbe la tua collaborazione a *Galleria*; e quanto gradite mi sarebbero tue proposte per una collaborazione più larga – ai *Quaderni* e alla nuova collana "Mediterranea" di cui è già uscito il primo numero (il brasiliano Mendes) e sta per uscire il secondo (l'Aleixandre di Puccini)" (Moliterni, 2011a: 155).

Possiamo concludere questo veloce *excursus* su Bodini, Sciascia e la Spagna ricordando che nel 1984, in un volume del Touring club italiano dedicato al *Viaggio nelle isole* che si affacciano sul *Mare nostrum*, Sciascia intitolerà *Araldica mediterranea* una sua traduzione tratta dalle *Nuevas canciones* di Antonio Machado, a testimonianza della lunga fedeltà messa in campo dal siciliano nei confronti della lingua e della letteratura spagnola (è del 1981 la versione uscita per Sellerio di *Muerte del sueño* di Salinas), intesa come culla e punto di irradiazione di una cultura più estesa e dall'identità stratificata e plurale, contaminata, fatta di scambi e incontri tra centri e periferie, mondo arabo ed europeo. Ma come abbiamo visto, il progetto o l'utopia di una biblioteca multiculturale, il gusto per le indicazioni e i suggerimenti bibliografici, e più in generale la *felicità di fare libri* in una geografia *liberale* e *transnazionale* che univa Racalmuto e

Lecce alla Spagna, il Salento all'Europa, la Sicilia alla civiltà araba e dell'America latina, risalgono alla frequentazione con Vittorio Bodini tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

È un dialogo a distanza che questi due scrittori, dall'identità culturale ibrida e mescidata, hanno costruito intorno agli ideali di un umanesimo rinnovato e tenace, al di là delle frontiere nazionali, oltre l'Europa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bodini, V. (1952). *La luna dei Borboni*. Milano: Edizioni della Meridiana.
- Bodini, V. (1955). La cospirazione provinciale. *L'esperienza poetica*, gennaio-giugno 1955 (5-6), 1-3.
- De Mauro, T. (a cura di). (2016). *Vito Laterza, Leonardo Sciascia: L'invenzione di Regalpetra: Carteggio 1955-1988*. Roma-Bari: Laterza.
- Giannone, A. L. (a cura di). (1982). *Bodini prima della "Luna"*. Lecce: Milella.
- Giannone, A. L. (19 dicembre 1990). Un carteggio inedito [di V. Bodini] con Leonardo Sciascia. Cerchiamo la luna nel Mediterraneo. *La Gazzetta del Mezzogiorno*.
- Giannone, A. L. (a cura di). (2013). *Vittorio Bodini: Corriere spagnolo*. Nardò (Lecce): Besa.
- Giannone, A. L. (a cura di) (2017). *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*. Atti del Convegno internazionale di studi Lecce, Bari (3-4, 9 dicembre 2014). Nardò (Lecce): Besa.
- González de Sande, E. (2009). *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*. Catania: La Cantinella-Edizioni dell'Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano.
- González Martín, V. (2000). España en la obra de Leonardo Sciascia. *Cuadernos de Filología Italiana*, 2000 (7), 733-756.
- Ladrón De Guevara Mellado, P. L. (2000). Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia. *Cuadernos de Filología Italiana*, (7), 661-683.
- Leogrande, A. (2017). Il canto della vita: Riflessioni su Vittorio Bodini. In A. L. Giannone, *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014): Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, Bari, 3-4, 9 dicembre 2014)* (pp. 695-696). Nardò (Lecce): Besa.

- Lombardo, G. (2008). *Il critico collaterale: Leonardo Sciascia e i suoi editori*. Milano: Edizioni La Vita Felice.
- Macrì, O. (a cura di). (2015). *Vittorio Bodini: Tutte le poesie*. Nardò (Lecce): Besa.
- Moliterni, F. (a cura di). (2011a). *Vittorio Bodini, Leonardo Sciascia: Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*. Nardò (Lecce): Besa.
- Moliterni, F. (2011b). Sciascia, Bodini e l'“unità culturale mediterranea”. *Todomodo*, 1, 187-193.
- Pagliara, I. (2013). La Spagna come metafora nell'opera di Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia. *Oblio*, III (9-10), 78-88.
- Sciascia, L. (1950). *Favole della dittatura*. Roma: Bardi.
- Sciascia, L. (1952). *La Sicilia, il suo cuore*. Roma: Bardi.
- Sciascia, L. (1956). *Le parrocchie di Regalpetra*. In P. Squillaciotti (a cura di), *Opere II*. Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (1961a). Una lettera di Oreste Macrì. *Rendiconti* (1), 106-110.
- Sciascia, L. (1961b). Un biglietto di Leonardo Sciascia. *Rendiconti* (1), 110-111.
- Sciascia, L. (1961c). Del tradurre. *Rendiconti*, 1961 (1), 25-32.
- Sciascia, L. (1961d). *Pirandello e la Sicilia*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia
- Sciascia, L. (2016). *Ore di Spagna: fotografie di F. Scianna*. Con una nota di N. Tedesco. Milano: Contrasto.
- Sciascia, L. (2018). Arthur Conan Doyle. In P. Squillaciotti (a cura di), *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo*. Milano: Adelphi.
- Squillaciotti, P. (a cura di). (2012). *Traduzioni poetiche*. In Squillaciotti (a cura di), *Opere I* (pp. 1670-1694). Milano: Adelphi.
- Trapassi, L. (2012). *Leonardo Sciascia: Un testimone del XX secolo*. Acireale-Roma: Bonanno.

LA RIVOLUZIONE TECNOLOGICA,
PONTE DEL NUOVO UMANESIMO
THE TECHNOLOGICAL REVOLUTION,
BRIDGE TO THE NEW HUMANISM

María Gracia MORENO CELEGHIN

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Riassunto

Il mondo ha subito una profonda trasformazione negli ultimi decenni a causa di molteplici ragioni che sono strettamente legate alla nascita e alla diffusione di Internet e del *World Wide Web*: siamo immersi nella Società della Conoscenza. La rivoluzione tecnologica ha provocato nuovi modi di stabilire rapporti sia personali che professionali nonché nuove forme di acquisire informazione e conoscenza. Le attuali risorse tecnologiche possono diventare il canale più adatto nella nostra società per trasmettere e diffondere al resto del mondo le molteplici sfaccettature in cui si manifesta il Nuovo Umanesimo nell'Italia del secolo XXI.

Parole chiave: Nuovo Umanesimo, diffusione, *World Wide Web*, risorse tecnologiche.

Abstract

The world has undergone a profound transformation in recent decades due to multiple reasons that are closely linked to the emergence and diffusion of the Internet and the World Wide Web: we are immersed in the Knowledge Society. The technological revolution has provoked new ways of establishing personal and professional relationships as well as new ways of acquiring information and knowledge. The current technological resources can become the most suitable channel in our society to transmit and spread to the rest of the world the many facets in which the New Humanism manifests in the Italy of the XXI century.

Keywords: New Humanism, spread, World Wide Web, technological resources.

1. UMANESIMO E NUOVO UMANESIMO

Umanesimo: Periodo storico le cui origini sono rintracciate dopo la metà del 14° sec., e culminato nel 15°: tale periodo si caratterizza per un più ricco e più consapevole fiorire degli studi sulle lingue e letterature classiche, considerate come strumento di elevazione spirituale per l'uomo, e perciò chiamati, secondo un'espressione ciceroniana, *studia humanitatis* [...]. Con riferimento, esplicito e implicito, all'U. quale periodo storico, il termine è usato infine per caratterizzare ogni orientamento che riprenda il senso e i valori affermatasi nella cultura umanistica: dall'amore per gli studi classici e per le *humanae litterae* alla concezione dell'uomo e della sua «dignità» quale autore della propria storia, punto di riferimento costante e centrale della riflessione filosofica (Treccani.it).

Dalla definizione fornita dall'Enciclopedia Treccani, sono rilevanti due aspetti che saranno esposti e sviluppati lungo il presente articolo: la considerazione delle lingue e letterature classiche come “strumento di elevazione spirituale per l'uomo” e la “concezione dell'uomo e della sua «dignità» quale autore della propria storia”. Queste due sfaccettature sono favorite e promosse dal progresso tecnologico come ponte che unisce il Nuovo Umanesimo di cui l'Italia è massima rappresentante.

L'Umanesimo si diffuse nel Quattrocento lungo tutta l'Europa occidentale ma soprattutto in Italia nelle città di Roma, Firenze, Milano e Venezia. Come fenomeno culturale focalizzava l'attenzione sulla rilettura dei classici con la conseguenza che gli studi *umani* divennero l'epicentro della conoscenza in contrapposizione agli studi *divini* (Marchionna, 2013). Michele Celiberto, nel suo libro *Il Nuovo Umanesimo*, sostiene che nel nostro mondo sconvolto da conflitti provocati dalle differenze di religione o da sentimenti razzisti, esso sia “tornato attuale perché si è riaperto, in maniera drammatica e in forme del tutto nuove, il problema della condizione umana” (Celiberto, 2017: 64). L'autore afferma che in particolare lungo i tempi di crisi l'uomo si interroghi sul proprio destino, come fecero i pensatori dell'Umanesimo in un'epoca di desiderio di

trasformazione¹ quale fu il Rinascimento. Il valore dell'uomo come centro dell'Universo riacquisisce, cinque secoli dopo, vigore e attualità dato che la società odierna sta attraversando una profonda crisi a livello politico ed economico che coinvolge l'uomo come essere individuale.

Lo studio dell'antichità classica concepito come percorso lungo il quale l'uomo raggiunge uno stato di innalzamento dello spirito può essere ritenuta una delle componenti ancor vigenti nel Nuovo Umanesimo. Essendo stato il territorio italiano sede della Roma Antica, e alcune delle sue città modello nel Rinascimento, l'Italia offre al mondo le testimonianze del mondo classico e umanistico arrivate fino ai nostri giorni che hanno da sempre esercitato (oltre a innumerevoli offerte culturali e naturali) una forte attrazione sui visitatori: secondo la *Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO*, nell'attualità l'Italia detenta il primato mondiale con maggior numero di siti che fanno parte del Patrimonio dell'Umanità (60) di cui 48 sono siti culturali e il numero di visitatori² è in aumento in ogni stagione. Negli ultimi decenni il cosiddetto *turismo culturale* è stato favorito dalla diminuzione dei prezzi dei mezzi di trasporto e l'aumento e la varietà delle strutture ricettive ma fino alla seconda metà del XX secolo i viaggi di piacere erano riservati a ristretti ceti sociali. Se dal Seicento fino all'Ottocento i giovani aristocratici europei completavano la loro formazione con viaggi culturali ed esperienziali (conosciuti come *Grand Tour*) che in gran parte avevano l'Italia come destinazione (De Seta, 2014), nel XXI secolo è possibile percorrere il mondo senza muoversi dal proprio salotto grazie all'evoluzione e al progresso tecnologico.

2. INTERNET E IL *WORLD WIDE WEB*

In effetti, siamo immersi nella Società dell'Informazione, della Comunicazione e della Conoscenza, nata a conseguenza

¹ In quest'interessante libro, lo studioso analizza il pensiero dei grandi pensatori dell'Umanesimo come Niccolò Machiavelli, Francesco Guicciardini, Leon B. Alberti, Giordano Bruno o Marsilio Ficino, tra tanti altri.

² Nel primo semestre del 2017 sono arrivati 53 milioni di visitatori si sono effettuati oltre 160 milioni di pernottamenti: con un aumento del 4,6% e del 6,0% rispettivamente. (Governo Italiano.it, 2017).

dell'irruzione di Internet e del *World Wide Web* (1991)³. Il termine, utilizzato per la prima volta nel 1969 da Peter Drucker (1969), rispecchia la spettacolare diffusione dell'informazione che il *World Wide Web* ha generato negli ultimi venticinque anni rivoluzionando il nostro modo di comunicare e di *in-formare*.

Il progresso delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione sta cambiando il modo di vivere, di lavorare, di produrre e distribuire beni e servizi, il modo in cui si formano le nuove generazioni, come si studia e si produce ricerca, come ci si diverte (Sirilli, 2008).

Grazie a Internet sono nati nuovi modi di stabilire rapporti sia personali che professionali; le comunità di persone unite da interessi culturali, lavorativi e formativi si sono viste potenziate e sono sorti nuovi modi di acquisire informazione e conoscenza. In definitiva, l'era digitale sta trasformando profondamente il nostro modo di interagire con il mondo. In qualsiasi momento è possibile accedere tempestivamente a nuove informazioni e collegarsi con persone che vivono, studiano o lavorano dall'altra parte del pianeta grazie all'insieme di reti di comunicazione conosciuto come Internet. Grazie alla rete informatica è possibile visualizzare e condividere contenuti testuali, audiovisivi o multimedia continuamente aggiornati e navigare attraverso innumerevoli siti web, corsi online, blog o wiki dedicati a qualsiasi materia. Con un solo *click* è possibile accedere a molteplici esempi di materiale autentico (testi, fotografie, video, spot pubblicitari, canzoni, trasmissioni televisive e radiofoniche...), senza spostarsi dalla propria residenza o dal proprio luogo di lavoro o di studio, in qualsiasi parte del mondo. La tecnologia ha promosso che l'acquisizione delle conoscenze, competenze e abilità in qualsiasi disciplina non si limiti ai cicli predefiniti dell'educazione formale ma si allunghi e si allarghi in una nuova concezione: "l'apprendimento lungo l'arco di tutta la vita", come sostiene la Commissione delle Comunità Europee nel *Memorandum sull'istruzione e la formazione permanente*. La globalizzazione e le esigenze di mobilità lavorativa e formativa hanno frantumato

³ I 25 anni di esistenza di Internet è stato un evento commemorato in tutto il mondo (Cosimi, 2016).

gli schemi che sostenevano la vecchia società (rigida, immobile) in cui i cambiamenti avvenivano molto lentamente. Oggigiorno è essenziale sostenere e promuovere l'educazione dei cittadini del mondo, e i valori del Nuovo Umanesimo di cui l'Italia è garante potrebbero costituirne le fondamenta. Nei loro *curriculum vitae*, lo studio delle lingue straniere è essenziale. Pur non essendo l'italiano la prima lingua oggetto di studio a livello mondiale, cittadini di tutto il mondo la scelgono in un numero sempre più crescente attratti dal piacere e/o la necessità di conoscere la lingua nonché tutte le manifestazioni socioculturali del Bel Paese. Tenendo in considerazione che una delle componenti essenziali della competenza comunicativa è la competenza socioculturale e interculturale⁴, attraverso i corsi di lingua gli apprendenti entrano in contatto con la Cultura italiana⁵ e scoprono tutte le sfaccettature del Nuovo Umanesimo attraverso il ventaglio delle sue manifestazioni.

2.1. LE RISORSE TECNOLOGICHE E I NUOVI DISPOSITIVI: UN BINOMIO UTILE PER LA DIFUSIONE DEL NUOVO UMANESIMO

Le possibilità di formazione permanente si sono viste potenziate grazie alla diffusione dei dispositivi mobili, come i telefoni cellulari, i palmari, gli *smartphone*, i *tablet*, i *laptop*, i lettori MP3, ecc. Il vantaggio di questi dispositivi risiede nella possibilità di poter accedere alla rete in qualsiasi momento e da qualsiasi luogo per cui l'utente può sfruttare il tempo (durante gli spostamenti in città, nei tempi di attesa dei suoi

⁴ La competenza socioculturale, secondo l'*Instituto Cervantes* "hace referencia a la capacidad de una persona para utilizar una determinada lengua relacionando la actividad lingüística comunicativa con unos determinados marcos de conocimiento propios de una comunidad de habla; estos marcos pueden ser parcialmente diferentes de los de otras comunidades y abarcan tres grandes campos: el de las referencias culturales de diverso orden; el de las rutinas y usos convencionales de la lengua; y el de las convenciones sociales y los comportamientos ritualizados no verbales". La competenza interculturale è "la habilidad del aprendiente de una segunda lengua o lengua extranjera para desenvolverse adecuada y satisfactoriamente en las situaciones de comunicación intercultural que se producen con frecuencia en la sociedad actual, caracterizada por la pluriculturalidad" (Instituto Cervantes, 1997-2018).

⁵ Si riprende il concetto di Cultura con la C maiuscola di Paolo Balboni (2014) riferita al patrimonio letterario, artistico, operistico di una grandiosa civiltà.

appuntamenti, ecc.) per sviluppare ed ampliare le proprie conoscenze. Nell'attualità i dispositivi mobili, sempre più sofisticati, sono diventati uno strumento indispensabile che ci accompagna, non soltanto nella nostra vita quotidiana, ma non manca mai nei nostri viaggi. Oggigiorno, il turista che visita l'Italia immortalizza immagini e suoni attraverso le risorse del dispositivo (macchina fotografica e video camera) e le condivide con i propri contatti senza dover aspettare ad essere ritornato. Inoltre, può ottenere informazioni in tempo reale sull'opera che ha davanti, senza dover portare con sé guide o libri. E tutto quanto con un unico strumento, leggero e multifunzionale che sta nella tasca dei pantaloni o della borsa. La diffusione dell'informazione attraverso un unico strumento e con un solo *click* ha frantumato le misure del tempo e della distanza: con i dispositivi mobili è stato raggiunto un nuovo traguardo dato che permettono all'utente di conoscere *anywhere* e *anytime* l'informazione desiderata. Un esempio di come la tecnologia e i nuovi dispositivi progrediscono di pari passo è l'applicazione di codici QR e della realtà virtuale sta sfruttandosi nel mondo dell'arte, permettendo al visitatore di un museo accedere all'informazione in tempo reale nel luogo stesso dell'opera attraverso gli *smartphone* e i *tablet*. I codici QR costituiscono una delle risorse tecnologiche più economiche e versatili del mercato e i dati che possono contenere variano dai video a testi informativi oltre a immagini e messaggi audio. Un esempio è il *Museo Ellenico di Melbourne*, di cui alcune delle sue opere sono state corredate da QR Code.

2.2. DAL WEB 2.0 ALLE VISITE VIRTUALI E ALLA GAMIFICATION

Il risultato dello sfruttamento delle risorse tecnologiche e dei dispositivi mobili nell'apprendimento de Nuovo Umanesimo che emerge dalla cultura e dalla vita quotidiana, si dimostra in numerosi esempi di siti web, blog, wiki e corsi online elaborati sia da istituzioni pubbliche che private⁶.

⁶ A causa delle limitazioni nell'estensione dell'articolo, saranno è stata svolta una selezione di risorse TIC come esempi delle manifestazioni del Nuovo Umanesimo.

Fra i primi, è da rilevare *Il Grande portale della lingua italiana*. Creato dai Ministeri dell'Interno, dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e da Rai *Educational* il portale (<http://www.italiano.rai.it/>) ha come obiettivo aiutare gli stranieri che risiedono in Italia a imparare la lingua affinché s'integrino nella società italiana. E non solo attraverso la conoscenza della lingua ma soprattutto della cultura, le abitudini, lo stile di vita e i valori presenti nella società italiana in cui sono facilmente riconoscibili molti degli aspetti del Nuovo Umanesimo. Perciò il portale comprende la sezione *Cultura civica e vita civile* o la *Carta dei Valori, della Cittadinanza e dell'Integrazione* che postula che le radici dell'Italia si nutrono dalla cultura classica e umanista. Il sito web ha un collegamento diretto con Rai Cultura (<http://www.cultura.rai.it/>) con sezioni dedicate alla cultura italiana in cui gli utenti – come Nuovi Umanisti – possono coltivare le varie sfaccettature dell'arte, della filosofia, delle letterature, della lingua e delle scienze ed approfondire le loro conoscenze.

Avvicinarsi alle opere degli autori classici e dei grandi umanisti è possibile grazie alla tecnologie che permettono al visitatore quasi di toccare opere e manoscritti dell'importanza di, per esempio, il pre-Umanista Francesco Petrarca (1304-1374) le cui opere nonché la sua biblioteca personale sono disperse fra varie biblioteche del mondo. I siti web di ciascuna di esse danno la possibilità agli amanti della letteratura non solo di informarsi sull'opera del poeta e studioso ma quasi di *toccarla*, come le annotazioni fatte da Petrarca al *De civitate Dei di s. Agostino* e conservato alla Biblioteca Universitaria di Padova; nel video esplicativo esposto si raccolgono i dati sull'opera e le marginalia del poeta toscano, precursore dell'Umanesimo.

Un altro esempio di come la tecnologia può avvicinarci alle opere dei grandi umanisti e i pre-umanisti è la rappresentazione virtuale della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, in cui grazie al *motion capture* riprendono vita alcuni dei personaggi danteschi e si ricostruiscono gli ambienti del poema universale.

Grazie allo sviluppo tecnologico è possibile visitare virtualmente musei ed esposizioni senza muoversi da casa o da scuola. La tecnologia sviluppata fornisce al visitatore virtuale ricreare le sensazioni che sentirebbe se si trovasse realmente

davanti all'opera in questione. Tra i musei che stanno al passo con questa tecnologia ci sono i Musei Vaticani o la Galleria degli Uffizi, fra tanti altri esempi. La virtualità permette di entrare nelle sale dei musei e ammirare l'opera dei grandi artisti e creatori – dell'Umanesimo e non – a collettivi che finora avevano grandi difficoltà a spostarsi *in loco*: persone con disabilità motorie, anziani o collettivi senza risorse oltre a facilitare l'accesso alla Cultura a scolaresche e a chiunque sia interessato.

Uno dei campi più promettenti che potrebbe coinvolgere i settori più giovani della popolazione è la *gamification* applicata alla scoperta di musei e capolavori. Consiste nello sfruttamento delle tecniche del *game design* all'educazione. Secondo Fabio Viola, uno dei più rilevanti *gamification designer* del mondo, il successo di un video gioco come *Assassins Creed*, con oltre 70 milioni di copie vendute negli ultimi 6 anni (Viola, 2014) è segno di come i *videogame* possano essere uno strumento utile per la diffusione della cultura e della storia tra i più giovani. Le risorse, le installazioni e i contenuti dei musei potrebbero costituire gli elementi di un gioco virtuale che coinvolgerebbe un ampio settore della popolazione nella scoperta di opere in maniera ludica.

La virtualità contribuisce indubbiamente all'innalzamento dello spirito a cui aspirava l'uomo dell'Umanesimo:

Allora l'arte diventa un medium capace di produrre una nuova Genesi: le sue realtà artificiali creano un mondo migliore di quello attuale, che è insieme un modello e un progetto per un mondo ideale futuro. In questa sfida progettuale il Rinascimento, ed in particolare la figura di Leonardo, anticipano la funzione sociale del design moderna: la realtà creata dall'arte non è copia del mondo esistente, ma invenzione di nuovi oggetti e nuovi mondi (Carraro e Carraro).

E sono proprio decine le risorse che si trovano in Internet dedicate alla vita e alle opere del più grande e completo intellettuale di tutti i tempi: Leonardo da Vinci (1452-1519). Alcuni esempi sono il sito web del Museo Leonardiano o la Biblioteca Leonardiana che mette a disposizione dell'utente il catalogo on-line, la biblioteca digitale o le letture vinciane, tra altre opere, come centro di ricerca degli studi leonardiani.

3. L'UMANISTA E IL NUOVO UMANISTA

La quantità e varietà di materiale e documenti a cui la rete dà accesso costringe il nuovo cittadino a sviluppare la consapevolezza critica in modo da permettergli di filtrare e selezionare l'informazione rilevante e/o necessaria alle sue esigenze, come postula la Commissione Europea includendo la competenza digitale come una delle competenze chiave. E, d'accordo con la definizione di Marchionna, se l'Umanista

non era solo lo studioso di retorico e di grammatica, ma un soggetto di 'nuova umanità', non solo perché studiava poesia, etica e politica (le *humanae litterae*) senza più fare riferimento alla teologia scolastica, ma soprattutto perché egli non si considerava più sottoposto alle tradizionali autorità, ritenendosi invece capace di autonomia critica e di senso storico, sui quali fondava la propria capacità di conoscenza, di cultura, di creatività (Marchionna, 2013: 17).

Non si vede il Nuovo Umanista rispecchiato allo stesso modo in questa definizione quando è in grado di selezionare in modo autonomo le informazioni disponibili in rete con un'attitudine critica? D'accordo con Siemens (2004), è fondamentale sviluppare la capacità di distinguere un'informazione importante da un'altra che non lo è. È legittimo affermare che lo sviluppo di questa abilità e l'attitudine riflessiva nei confronti della conoscenza costituisce uno dei cardini del Nuovo Umanesimo.

Dalla definizione emerge un secondo principio fondamentale strettamente vincolato alla capacità critica ed è il confronto con l'autorità tradizionale che, nel caso della fine del Medioevo, era rappresentata dai rappresentanti del dogma cattolico e scolastico. Oggigiorno, l'apprendente è diventato il protagonista del proprio itinerario formativo e il docente (come le *tradizionali autorità*) non è più la fonte indiscussa da cui sorge il sapere. Per il contrario, la conoscenza è costruita da tutti i membri delle comunità di apprendimento che sono favorite dal progresso tecnologico, il quale ha avuto delle conseguenze fondamentali nel mondo educativo, inserendosi nelle istituzioni educative (che destinano sempre più fondi alla modernizzazione delle loro installazioni), nella comunità docente (che le adottano come risorsa

e strumento educativo) e, certamente, fra gli studenti (che ne fanno un uso quotidiano nei loro rapporti sociali e scolastici). Con il progresso nel campo della tecnologia il sapere non si trasmette più in un movimento lineare dall'alto in basso, dall'autorità (rappresentata dal docente o dal manuale) al discente, ma grazie alle Tecnologie dell'Informazione e della Comunicazione è diventato un movimento dinamico e reticolare che ha scosso un'invecchiata immobilità educativa oramai tradizionale.

Questa nuova interpretazione della formazione dell'individuo fornisce al discente un grado di autonomia tale che gli permette di decidere come, quando e dove studiare, prendendo in mano le redini del proprio percorso educativo come se di un Nuovo Umanista si trattasse. L'attuale modello educativo focalizza sempre di più sulla figura del discente il punto di riferimento di tutto il percorso formativo, facendolo diventare il protagonista del proprio processo d'apprendimento.

In conclusione, il nuovo scenario sociale e tecnologico ha modificato in maniera radicale le aspettative e le esigenze degli studenti che si iscrivono a un corso di lingua e cultura straniera, in questo caso, di lingua italiana. Se fino a vent'anni fa l'alunno accettava passivamente la trasmissione dei contenuti linguistici da parte dell'insegnante, nell'attualità sente l'esigenza di partecipare al proprio processo di apprendimento, manifestando le proprie necessità formative, segnando il ritmo di studio e perfino i contenuti linguistici, e non solo, del corso di lingua. I docenti di italiano ci troviamo di fronte ad una tipologia nuova di alunni, che spesso conoscono altre lingue straniere, hanno viaggiato per l'Italia, sono conoscitori della cultura e delle abitudini degli italiani e desiderano approfondire le loro conoscenze essendo partecipanti attivi della loro formazione. In definitiva, gli alunni hanno imparato nuovi modi di ottenere l'informazione, presentano nuove esigenze e si pongono nuovi obiettivi; perciò diventa imprescindibile insegnare loro nuove strategie e nuove metodologie di lavoro e assumere il ruolo di guida lungo il percorso, come quello del *tutor* dell'antichità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balboni, P. (2014). *Didattica dell'italiano come lingua seconda e straniera*. Roma: Bonacci Editore.
- Bartolotta, S., Giordano Paredes, M. A. e Moreno Celeghin, M. G. (2018). Web 2.0 y aprendizaje cooperativo: una propuesta de la Universidad Nacional de Educación a Distancia para la enseñanza de la lengua italiana. In O. Buzón García (coord.), *Nuevas pedagogías con tecnologías emergentes* (pp. 67-84). Madrid: Dykinson.
- Carraro, R. e Carraro, G. (s.d.). *Arte visiva e realtà virtuale*. Recuperato da <http://www.carraro-lab.com/chi-siamo/archivio/archivio-digital-design/arte-visiva-e-realta-virtuale/> [Data di consultazione: 26/04/ 2018].
- Carraro, R. e Carraro, G. (s.d.). *La Divina Commedia virtuale*. Recuperato da <http://www.carraro-lab.com/chi-siamo/archivio/archivio-digital-design/la-divina-commedia-virtuale/> [Data di consultazione: 26/04/ 2018].
- Ciliberto, M. (2017). *Il Nuovo Umanesimo*. Roma: Anticorpi Laterza.
- Commissione delle Comunità Europee. (2000). *Memorandum sull'istruzione e la formazione permanente*. Recuperato da <http://old.cgil.it/Archivio/formazione-ricerca/Memorandum%20istruzione%20e%20formazione%20permanente.pdf> [Data di consultazione: 23/04/2018].
- Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO. (2018). *Patrimonio mondiale*. Recuperato da <http://www.unesco.it/it/ItaliaNellUnesco/Detail/188> [Data di consultazione: 29/04/ 2018].
- Competenze chiave.eu. (s.d.). *Competenza digitale*. Recuperato da http://www.competenzechiave.eu/competenza_digitale.html [Data di consultazione: 06/05/2018].
- Comune di Vinci. (2007). Biblioteca Leonardiana.it. Recuperato da <http://www.bibliotecaleonardiana.it/bbl/home.shtml> [Data di consultazione: 29/04/2018].
- Cosimi, S. (23 agosto 2016). Internaut Day, 25 anni fa il WWW per tutti. *Repubblica.it*. Recuperato da http://www.repubblica.it/tecnologia/2016/08/23/news/internaut_day_25_anni_fa_la_prim_a_pagina_online_per_tutti-146478983/ [Data di consultazione: 30/04/2018].

- De Seta, C. (2014). *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Milano: Rizzoli.
- Drucker, P. (1969). *The Age of Discontinuity, Guidelines to our Changing Society*. New York: Harper & Row.
- Gazzetta Ufficiale dell'Unione europea. (30 dicembre 2006). *Raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio del 18 dicembre 2006 relativa a competenze chiave per l'apprendimento permanente*. Recuperato da <http://eur-lex.europa.eu/lexuriserv/lexuriserv.do?uri=oj:l:2006:394:0010:0018:it:pdf> [Data di consultazione: 23/04/2018].
- Governo italiano.it. Farnesina. Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale. (s.d.). *Promozione della lingua italiana*. Recuperato da http://www.esteri.it/mae/it/politica_estera/cultura/promozionelinguaitaliana/ [Data di consultazione: 23/04/2018].
- Governo Italiano.it. Ministeri dei Beni e delle attività culturali e del turismo. (2017). *La stagione turistica 2017 in pillole*. Recuperato da http://www.governo.it/sites/governo.it/files/Turismo_stagione-2017.pdf [Data di consultazione: 13/04/2018].
- Grande Portale della Lingua Italiana. (s.d.). Recuperato da <http://www.italiano.rai.it/> [Data di consultazione: 28/04/2018].
- Instituto Cervantes. Centro Virtual Cervantes.es. (1997-2018). *Competencia intercultural*. Recuperato da https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/compintercult.htm [Data di consultazione: 02/05/2018].
- Instituto Cervantes. Centro Virtual Cervantes.es. (1997-2018). *Competencia intercultural*. Recuperato da https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/competencia_sociocultural.htm [Data di consultazione: 02/05/2018].
- Marchionna, G. (2013). *Il Nuovo Umanesimo delle Città: Un diverso approccio allo sviluppo fondato sulla conoscenza, la cultura e la creatività*. Lecce: Youcanprint.
- Museo Leonardiano.it. (s.d.). Recuperato da <http://www.museoleonardiano.it/> [Data di consultazione: 20/04/2018].
- Musei Vaticani.va (s.d.). Recuperato da <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei.html> [Data di consultazione: 02/05/2018].

- Musei Vaticani*. (s.d) Recuperato da <https://itunes.apple.com/it/app/musei-vaticani/id991775145?mt=8> [Data di consultazione: 29/04/2018].
- Siemens, G. (2004). *Conectivism: A Learning Theory for the Digital Age*. Recuperato da http://er.dut.ac.za/bitstream/handle/123456789/69/Siemens_2005_Connectivism_A_learning_theory_for_the_digital_age.pdf [Data di consultazione: 30/04/2017].
- Sirilli, G. (2008). *Società dell'informazione*. Recuperato da http://www.treccani.it/enciclopedia/societa-dell-informazione_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/ [Data di consultazione: 22/04/2018].
- The Louvre app. (s.d.). Recuperato da <https://www.louvre.fr/en/new-app> [Data di consultazione: 21/04/2018].
- Treccani.it. *Umanesimo*. (s.d.). Recuperato da <http://www.treccani.it/enciclopedia/umanesimo> [Data di consultazione: 12/05/2018].
- Uffizi.com. *Tour Virtuale Galleria degli Uffizi*. (s.d.). Recuperato da <https://www.florence.net/galleria-degli-uffizi/tour-virtuale-galleria-degli-uffizi.asp> [Data di consultazione: 25/04/2018].
- Una biblioteca, un libro.it. (2015). *La Biblioteca Universitaria di Padova. Il De civitate Dei postillato da Francesco Petrarca*. Recuperato da <http://www.unabibliotecaunlibro.it/video?ID=226&PID=64> [Data di consultazione: 23/04/2018].
- Viola, F. (2014). *Gamefication per i musei: idee e 5 esempi. Gamification*. Recuperato da <http://www.gamefications.com/gamification/gamification-per-i-musei/> [Data di consultazione: 12/04/2018].
- Wonder QR Code.it. (2014). *QR Code marketing nei musei e gallerie d'arte*. Recuperato da <http://www.wonderqr.com/qr-code-per-musei> [Data di consultazione: 28/04/2018].

DELL'IMPIEGO DELLE PERSONE
DE CARLO DENINA
Y LA PROBLEMÁTICA EDUCATIVA.
UN EJEMPLO DE PENSAMIENTO REFORMADOR¹
CARLO DENINA'S
DELL'IMPIEGO DELLE PERSONE
AND EDUCATIONAL DIFFICULTIES.
A MODEL OF REFORMING THOUGHT
Laureano NÚÑEZ GARCÍA
IEMYRhd/Universidad de Salamanca

Resumen

Durante el siglo XVIII la reforma de la educación se convirtió en una preocupación fundamental del poder político y de muchos literatos en Italia. Entre estos últimos destaca Carlo Denina, autor de un tratado, *Dell'impiego delle persone* (1773), que precisamente a la educación dedicó un capítulo. Para Denina la educación era un pilar fundamental del progreso económico y moral de la sociedad, a condición de que fuera pública, universal y suficientemente prolongada en el tiempo. El artículo analiza cómo el ilustrado piemontés concibió el desarrollo de estas tres exigencias.

Palabras clave: Denina, Italia, siglo XVIII, Ilustración, Educación.

Abstract

Throughout the 18th century Education reform became a fundamental concern for the political power and for many men of letters in Italy. Among the latter, one of the most illustrious was Carlo Denina, author of a treaty, *Dell'impiego delle persone*

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración: edición de fuentes documentales y literarias (1750-1808)* (FFI2016-80168-P) del Ministerio de Economía de Economía y Competitividad.

(1773), who precisely dedicated a chapter to education. In Denina's opinion, education was an essential pillar of the economic and moral progress of society, as long as it was public, universal and sufficiently prolonged in time. The article analyzes the way the Piedmontese author conceived the development of these three needs.

Keywords: Denina, Italy, 18th century, Enlightenment, Education.

Solía referirse el escritor Leonardo Sciascia al siglo XVIII como *Il secolo educatore* (Sciascia, 2001: 1006-1016). Y efectivamente no hay en la historia europea un periodo en el que la preocupación por la educación se sitúe tan en el centro del debate político e intelectual, hasta constituir unas de las prioridades de una nueva manera de entender y ejercer el poder, el despotismo ilustrado, que en su intento de racionalizar las formas de gobierno reconoce la importancia de la educación y la necesaria reforma de las instituciones educativas para alcanzar un fin bien definido: forjar individuos útiles a la sociedad.

Desde la época del Humanismo y el Renacimiento, no había vuelto a surgir un movimiento que, como la Ilustración, depositara tanta confianza en el poder transformador del conocimiento, en la razón como un instrumento para conocer e interpretar la realidad y en la necesidad de fomentar la educación para alcanzar el progreso no solo material, sino también moral de los hombres. Porque de esto también se trataba: la educación tiene una dimensión moral que hace al individuo no solo más justo o más bueno, sino también más feliz, y esta educación moral del dieciocho es heredera directa del Humanismo de dos siglos antes.

Y este trabajo tiene el propósito de analizar las ideas sobre la educación de uno de los protagonistas de esta cultura ilustrada en Italia, Carlo Denina, literato muy representativo de la cultura *illuminista* piemontesa, intelectual cosmopolita y de enorme curiosidad, que destacó como historiador, estudioso de literatura y hombre dedicado a la enseñanza. La obra en la que he centrado mi estudio es *Dell'impiego delle persone* (1773), uno de cuyos

capítulos está dedicado a reflexionar sobre los problemas de la educación en la Italia de la segunda mitad del siglo XVIII.

Pero antes de abordar la obra de Denina, me voy a detener un momento en algunas cuestiones generales relativas a la educación en la Italia del *Settecento*. Sin duda, en Italia, como en el resto de Europa, una de las razones que explican el progreso y modernización que acompañaron a la centuria, junto con un mayor desarrollo de la economía agrícola y manufacturera, la importancia que fue adquiriendo la burguesía como clase social y las políticas reformista que emprendieron algunos estados italianos en el clima del despotismo ilustrado, se encuentra en la alfabetización de un número cada vez mayor de individuos, y en la confianza, por parte de filósofos y gobernantes, de que solo una instrucción extendida también a las clases subalternas de la sociedad garantizarían el éxito de las reformas ilustradas.

De ahí que, favorecido por el clima de renovación y cambio, en Europa y en Italia empezara a afianzarse la idea de que era necesaria la implantación de una educación pública y general², que asegurara una mayor igualdad entre los ciudadanos y que esta instrucción debía estar en manos del Estado, que debía asumir la responsabilidad de su impartición y control. Pero esto no era una tarea sencilla. En Italia la educación, la escuela había sido casi exclusivamente un monopolio del clero o había estado en manos privadas, y el proceso de secularización de la sociedad y de la educación emprendido por algunos estados italianos abrió inevitablemente un conflicto entre dos poderes, el político y la Iglesia³, que tuvo quizá su momento más comprometido en las décadas de los años sesenta y setenta, con la expulsión de los jesuitas de distintos estados europeos e italianos; una orden, la ignaciana, que desde la contrarreforma católica se había propuesto (y había conseguido) el control de la educación, al

² Sobre este argumento son esenciales las aportaciones que en aquel siglo ofrecieron literatos tan importantes como Louis René de la Chalotais y su obra *Essai d'éducation*, y Gabriel Bonnot de Mably, *De la législation on principes de lois* (1776). Véase también al respecto el capítulo de Mario Alighiero Manacorda "La educación en el siglo XVIII", en *Historia de la educación* (1987).

³ Sobre este tema véase B Balani y M. Roggero (2006), A. Bianchi (2007) y G. Genovesi (2006).

menos de las clases privilegiadas, hasta convertirse en uno de los exponentes y defensores más claros del *Ancien Regime*⁴. Denina, que había sido ordenado sacerdote en 1754, intentó en un primer momento mediar entre los dos poderes, consciente además, como confiesa en el tratado *Dell'impiego delle persone*, de la absoluta superioridad de la Iglesia a la hora de influir sobre el pueblo aunque solo fuera porque “L’istruzione del pubblico sta in mano degl’ecclesiastici e de’religiosi nelle scuole e nelle chiese perché non v’è altro luogo in cui si parli alla moltitudine” (Denina, 1773: 35-36)⁵. Pero finalmente Denina, como la mayor parte de los literatos del dieciocho italianos y europeos, debió afrontar con más determinación el problema de la educación pública porque nadie ignoraba que sin una eficaz reforma de la educación no era posible la difusión de la nueva cultura de las luces que a su vez debía servir para afianzar las políticas reformistas de los gobernantes ilustrados. De ahí la importancia de extender la educación a todos los estamentos de la población, en distintos grados y con distintos propósitos, pero siempre con la finalidad declarada de contribuir al progreso del hombre y de la sociedad.

No es por tanto casualidad que en las tres primeras décadas de la segunda mitad del *Settecento*, esta tendencia a la laicización de la cultura y de la escuela, y el intento de someterlas al control del Estado fueran acompañadas de una serie de reflexiones y propuestas que las respaldaban y que publicaron, a menudo con graves problemas con la censura, literatos de la importancia de Antonio Genovesi, quien concebía el problema de la educación más desde una perspectiva económica y social que desde una perspectiva de tradicionalismo humanista, o Gaetano Falingieri que en su tratado *Scienza della legislazione* (1780) defendía una educación universal pero no uniforme para todas las personas⁶.

⁴ Sobre este argumento se puede consultar: G. P. Brizzi (1976) y G. Tortorelli (2005).

⁵ Tomamos la cita de F. Venturi, *Settecento riformatore*, vol. II (1976: 84-85).

⁶ Pero el elenco de autores que intervienen en el debate sobre educación es en realidad mucho más amplio, y sería obligado recordar, entre otros, a Giuseppe Gerani (*Saggio sulla popolare educazione*, 1773), Domenico Soresi (*Dell’educazione del minuto popolo*, 1774), Giuseppe Gorani, (*Saggio sulla*

Y también Carlo Denina, exponente destacado de un *illuminismo* moderado que en determinados estados italianos del *Settecento* forjó una estrecha colaboración y complicidad entre poder político y grupos intelectuales. Docente ligado a distintas instituciones educativas del reino sabauda, tuvo una biografía más agitada de lo que quizás hubiera deseado⁷. Una personalidad singular, como sostiene el historiador Giuseppe Ricuperati, siempre a la sombra del poder, pero a menudo incapaz de adaptarse completamente a él, Denina encarnaba un modelo de escritor que aspiraba a ser útil a la sociedad civil, convencido de que junto con los intelectuales creativos, tenía que haber también los que supieran practicar la gran compilación y divulgación (Ricuperati, 2015: 31). Un divulgador como lo fue él

pubblica educazione, 1773), Gian Rinaldo Carli (*Nuovo metodo per le scuole pubbliche d'Italia*, 1774) o Francescoantonio Grimaldi.

⁷ Carlo Denina nació en Revello, Saluzzo, en 1731 y murió en París en 1813. Historiador y literato, estudio en las universidades de Milán y Turín donde se ordenó sacerdote en 1754. Es considerado un partidario moderado de las ideas reformistas e ilustradas de su siglo. En 1753 empezó a trabajar como profesor de humanidades en el colegio de Pinerolo, pero la representación de una obra teatral escrita para los estudiantes, *Don Margofilo*, en la que un sacerdote y un fraile discutían sobre el mejor modelo para las escuelas públicas como alternativa a las escuelas en manos del clero regular, suscitó la indignación de los jesuitas y tuvo que abandonar temporalmente la docencia. Se reincorporó posteriormente como profesor a las Escuelas Reales de Turín y publicó en 1760 *Discorso sopra le vicende della letteratura*, uno de los primeros tratados europeos de literatura comparada, y entre 1769 y 1772 se dedicó a la escritura de su obra más comprometida y valiosa, los tres volúmenes de *Delle rivoluzioni d'Italia*, un intento por trazar la historia completa de Italia que tomó en consideración el nexo entre política, economía, cultura e ideología. Literato muy bien relacionado con el gobierno piemontés de su tiempo, su colaboración con el poder político se deterioró tras el cambio de monarca en Piamonte y con los problemas que le acarreó la publicación del tratado del que nos estamos ocupando: *Dell'impiego del persone*. Obligado a retirarse a su pueblo natal hasta 1779, año en el que regresó a Turín, pero ya relegado a un segundo plano. En 1782 aceptó una oferta para viajar a Prusia y trabajar en la corte de Federico II. De este periodo surgieron, entre otras obras, las *Lettere Brandeburghesi* (1785-1786) y *La Prusse lettéraire sous Frédéric II* (1790-1791). Las guerras que alteraron la tranquilidad de Europa y del mundo académico de Berlín lo empujaron de nuevo a trasladarse a París en 1804 donde fue nombrado bibliotecario de la biblioteca privada de Napoleón, y en París murió en 1813.

mismo, persuadido de que un literato del Siglo de las Luces debía estar en posesión de una cultura interdisciplinar y cosmopolita como sostiene en el primer capítulo de su obra *Biblioepica*: “Di qualunque scienza e di qualunque materia si prenda a trattare, il libro non sarà né da molti, né volentieri letto e studiato, dove chi lo compone non sia fornito di molta e varia, e quasi universale letteratura” (Denina, 2011: 21).

Como es lógico suponer observando el fragmentado mapa político italiano del siglo XVIII las reformas educativas se habían ido abriendo camino y asentando en unos estados más que en otros, destacando la Nápoles de Antonio Genovesi y Bernardo Tanucci como presidente del consejo de regencia después de la marcha de Carlos III, o la Lombardía bajo dominio de la reformista emperatriz María Teresa de Austria. Pero fue precisamente el Piamonte de Carlo Denina el primero que emprendió una nueva y más moderna política educativa. Las reformas llevadas a cabo entre 1717 y 1727 por el rey Vittorio Amadeo II supusieron un importante avance en la secularización de la educación del reino, sobre todo gracias a la labor de un reformador ilustrado y católico como Francesco d’Aguirre, encargado de reformar la universidad de Turín, a la que inculcó un carácter laico rompiendo el monopolio jesuítico y eclesiástico, que servirá de modelo para otras universidades (incluida la de París), o introduciendo en las escuelas piamontesas los textos y métodos jansenistas y la gramática latina de Port-Royal.

De este ambiente reformador había surgido la figura de Carlo Denina, que con veintidós años, en 1753, empezó su carrera como profesor de Humanidades en un colegio de Pinerolo, una localidad a cuarenta kilómetros de Turín. Posteriormente, el éxito alcanzado por la publicación de su obra más ambiciosa y de mayor mérito, los veinticinco volúmenes de *Delle rivoluzioni d’Italia* (1769-1770), lo llevaron directamente a obtener, primero, el cargo de profesor de Retórica en el Collegio Superiore de Turín, y después, el de Elocuencia italiana y Lengua griega en la universidad. Precisamente en la última parte de este tratado de historia (*Delle rivoluzioni d’Italia*), Denina aborda las causas que explicarían la situación de decadencia de los estados italianos. Entre estas causas sobresalían el lastre que

suponía para la sociedad la existencia de una aristocracia improductiva y frívola, un número excesivo de frailes, monjas y sacerdotes cuya relevancia para la economía y el progreso del país era insignificante, así como un número igualmente elevadísimo de personas sin profesión y dedicados a la mendicidad y, por último, un deficiente y obsoleto sistema educativo. La gravedad de estos problemas persuadió a Denina de la necesidad de seguir profundizando en el tema al que dedicó el tratado *Dell'impiego delle persone*.

Dell'impiego delle persone estaba terminado de redactar en 1773 y no llegará a la imprenta hasta 1777; pero a excepción de una única copia conservada en los archivos de Turín la obra no verá la luz, con una segunda redacción revisada y ampliada, hasta 1803, año en el que un sobrino del autor, Carlo Marco Artaud, promueve su publicación en época napoleónica, cuando ya una buena parte de las ideas y propuestas de la obra habían sido superadas por los acontecimientos. Las circunstancias y dificultades que rodearon la publicación y comercialización de este libro han sido estudiadas detalladamente por la profesora Ludovica Braidà⁸ y se pueden resumir del siguiente modo. Consciente Denina de los aspectos polémicos que su tratado recogía, y cansando de bregar durante años con las censuras eclesiásticas y civiles de la época, decidió buscar un editor fuera de Piamonte, en donde hubiera debido obtener la aprobación tanto de un censor del Santo Oficio como de la propia universidad de Turín. Finalmente, el tratado se imprimió en Toscana, a cargo del librero editor Gaetano Cambiagi, que recompensó al autor abasteciéndole de libros. Pero la publicación y contenido del tratado desencadenaron una reacción airada y enérgica de la universidad y del gobierno piamontés, dado que una ley prohibía a los súbditos del reino sabaudo publicar obras fuera del estado si no habían obtenido previamente en patria los permisos de la censura pertinentes. Por orden gubernativa y de común acuerdo

⁸ Ludovica Braidà ha reconstruido pormenorizadamente las vicisitudes de esta publicación en *Il commercio del idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento* (1995: 128-140). En este trabajo recojo la información gracias al trabajo de Carlo Ossolo, "Dell'impiego del persone" (2015: 109-133).

con el Papa, el libro fue secuestrado y todas las copias quemadas en la hoguera⁹, lo que supuso, quizás, la última quema de libros en Piamonte antes de la Revolución francesa (Ossola, 2015: 109). Denina fue condenado a pagar los gastos derivados de la destrucción de las copias de su tratado, obligado a retirarse primero a un seminario de Vercelli y, posteriormente, a un exilio de seis meses en su pueblo natal, Revello. Perdió la cátedra universitaria y cuando finalmente se le permitió volver a Turín, en 1779, lo hizo de una manera discreta y en sordina. Estas circunstancias le inclinaron a aceptar en 1782 una invitación para viajar a Prusia y trabajar en la corte de Federico II. Ya no volvería a residir y trabajar en su Piamonte natal.

Pero ¿cuáles eran las propuestas que defendía el tratado *Dell'impiego delle persone*? Se trataba fundamentalmente de defender el modelo de lo que en italiano se denomina una *società ergonomica*, es decir, aquella en la que todos los individuos deben desarrollar una actividad, un trabajo útil a la comunidad, a partir de un uso racional de sus actitudes y posibilidades. Para Denina, como nos recuerda Franco Venturi, todas las clases sociales, todos los estamentos civiles, el clero regular o secular, los nobles, los militares, los literatos, las clases populares e incluso los presos eran vistos desde una perspectiva que mantenía y confirmaba el equilibrio existente entre ellos, pero intentaba, dentro de cada uno de estos grupos, llevar a cabo modificaciones y mejoras (Venturi, 1976: 84). La finalidad del libro, como confesará años después su sobrino Carlo Marco Arnaud, será “cavare convenientemente partito da ogni classe d'uomini”¹⁰.

Denina era consciente de la oposición que estas propuestas iban a suscitar entre la nobleza y el clero, una nobleza indolente y frívola que ya había retratado magistralmente Giuseppe Parini en el poema satírico *Il giorno*, y un clero que acumulaba un número de miembros desmesurado y en buena parte improductivo para la sociedad.

Pero desde una ideología claramente ilustrada, Denina insistía en la necesidad de que el clero contribuyera con su trabajo, incluso

⁹ Una única copia, como ya hemos señalado, sobrevivió en manos de los herederos, que actualmente se encuentra en los archivos de Turín.

¹⁰ Citado por F. Venturi (1976: 84).

físico en el campo, al progreso económico, que los conventos pudieran transformarse en escuelas y que la nobleza, como el clero, fuera productiva y útil, abandonando antiguos privilegios y costumbres tales como la caza, de la que irónicamente señalaba:

Sarebbe troppo irragionevole partito proporre che i nobili in mancanza di guerra avessero ad occuparsi di caccia: perciocché quantunque secondo le massime dell'antica nobiltà fossero le caccie passatempo signorile, per far di questo esercizio un'occupazione ordinaria di molta gente, bisognerebbe che le campagne in vece di lavoratori si popolassero di bestie, e che di nuovo i fertili campi, e i ridenti prati, si convertissero in folte selve e foreste (Denina, 1803)¹¹.

Y una de las cuestiones más intolerables e injustas para Denina era el hecho de que los privilegios de estos estamentos obstaculizaran el progreso de la sociedad impidiendo mejorar las condiciones y la promoción social de aquellos individuos que demostraran mérito y capacidad para alcanzarla. Era precisamente en este punto donde la educación jugaba un papel primordial y a esta cuestión le dedicó un capítulo de su tratado¹², que empezaba con una solemne declaración de principios a favor de la importancia que reviste para el Estado la educación de los niños y de los jóvenes:

Tutti i provvedimenti e tutti gli ordini indirizzati all'accrescimento e miglioramento d'una Nazione riuscirebbero vani, o avrebbero effetto poco durevole, dove non si procurasse di dare a' fanciulli ed a' giovani educazione ed avviamento convenevole alla condizione di ciascuno¹³.

¹¹ La cita está recogida de C. Ossola (2015: 118).

¹² La dificultad de consultar la obra original de Denina es muy evidente, pues no está digitalizada ni se ha vuelto a publicar con posterioridad a 1803. A excepción del capítulo dedicado a la educación (de la edición de 1803) sobre el que baso mi estudio, que se puede consultar en www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/denina.pdf, gracias a su publicación a cargo de Domenico Chiodo en el segundo número de la revista *Stracciafoglio*, publicación semestral de italianística que se edita exclusivamente en internet y dedicada completamente a la edición de texto y documentos históricos.

¹³ *Stracciafoglio*, número 2. Recuperado de www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/denina.pdf [Fecha de consulta 05/03/2017].

Solo una educación recibida desde la infancia, sostenía Denina, podía guiar correctamente la vida adulta del individuo y prevenir desordenes en la sociedad. Una educación, en definitiva, con finalidad de *pubblica utilità* como aun no lo era en aquel momento ni lo había sido en el pasado. Y para alcanzar esta meta la educación debería, para Denina, cumplir al menos tres requisitos “essere pubblica, lunga, ed universale”, es decir, estar en manos del Estado, tener una duración apropiada y extenderse a todos los individuos.

Por lo que respecta al primero de estos requisitos, el de la utilidad de la educación y las escuelas públicas, Denina afirmaba que esta no se justificaba por razones políticas o ideológicas, es decir, por un intento de adoctrinamiento ideológico de los ciudadanos por parte del Estado, sino por el hecho de que era la única que garantizaba continuidad y estabilidad, mientras la educación llevada a cabo por particulares o en las propias casas estaba sujeta a continuas alteraciones e interrupciones:

Per dimostrare che l'educazione debba essere pubblica non ci è d'uopo ricorrere a ragioni politiche e speciose, come a dire, ch'ogni cittadino sia allevato secondo le massime dello stato in cui nacque; basterà osservare che l'educazione pubblica è generalmente la sola possibile, e che per giuste e ragionevoli che siano le regole che si prescrivono di educazione particolare, qualora però si viene al fatto, è cosa difficile il non trovar circostanze che ne disturbino l'esecuzione, e di venti famiglie appena ce n'è una in cui si possa realmente far quello che speculativamente si approva e si loda (Denina, 1803).

Denina deseaba también derribar el prejuicio que veía en las escuelas públicas un espacio donde se perdía demasiado tiempo aprendiendo cosas inútiles y tediosas. En este punto Denina defendía que el fundamento y el principio más seguro de la educación de los niños y de los jóvenes consistía en acostumbrarlos a adquirir un hábito de estudio y tenerlos ocupados, adaptando las materias de estudio a la edad y a las capacidades cognitivas de los niños, impartiendo enseñanzas que no exigieran ni demasiada reflexión ni un gran capital de conocimientos, que lógicamente aún

no estaban en condiciones de poseer. De casi todas las disciplinas tradicionales, Denina enumera los aspectos desfavorables para los niños, incluida la enseñanza de la religión católica si no era impartida de manera bastante sencilla y superficial, hasta que da con la materia más apropiada:

Lo studio delle lingue, e della latina spezialmente, è il più confacevole ed il più proprio a tenerli occupati, finché crescendo in età si rendano capaci di profittare negli altri studi. Dico della lingua latina non tanto perché questa come madre delle lingue moderne [...] possa giovar grandemente alla cognizione ed all'uso di queste medesime, né perché ella sia ancora la lingua comune de' dotti; quanto perché la natura di questa lingua è più propria a fissar l'attenzione de' fanciulli, ed obbligarli ad un certo esercizio di combinazione che è per essi come una spezie di logica (Denina, 1803).

No deja de ser curiosa esta defensa del latín en Denina, precisamente en unos años en los que si bien era cierto que el latín era indiscutiblemente la lengua franca de la República de la Letras, no era menos cierto que empezaba a ser denostada en el ámbito de la escuela por los ilustrados más avanzados. Un poco quizás por estar el latín asociado a la enseñanza impartida por órdenes religiosas, especialmente la jesuítica, pero sobre todo porque se percibía como un rasgo diferenciador y excluyente de clase y propia de profesiones tradicionalmente prestigiosas y minoritarias, pero absolutamente innecesario para la mayoría de los estudiantes, como sostenía Pier Domenico Soresi en 1775 en su obra *Dell'educazione del popolo minuto*. En el caso de Denina, parece lógico pensar que su defensa de la lengua latina tenga mucho que ver con las propuestas de las escuelas jansenistas de Port Royal, en las cuales, como nos recuerda Alighiero Manacorda, el latín y toda la carrera educativa ya no eran solo un instrumento para adquirir un saber dado de una vez por todas, sino un “instrumento para perfeccionar la razón” y para “la formación del juicio”, es decir, donde el estudio del latín y la gramática conducían por una parte a la lógica y la lingüística, y por otra a la moral (Alighiero Manacorda, 1987: 357-358).

Por lo que respecta a la segunda cuestión, la duración que deben ocupar los estudios en la instrucción de los niños y jóvenes, Denina empieza de nuevo con una declaración sobre el objetivo de la educación, cuando afirma:

Il fine dell'educazione de' fanciulli non debbe essere altro che di procurare che essi giungano ad una certa età con la mente fornita del maggior capitale possibile di utili cognizioni, e col corpo addestrato a tutti quegli esercizi che possono convenire alla condizione di ciascuno (Denina, 1803).

Y para alcanzar este máximo acervo de conocimientos la educación debía prolongarse en el tiempo, y no solo por razones pedagógicas sino también, sostenía Denina, porque un joven estará más protegido en un ambiente de estudio que abandonado a los peligros y distracciones del mundo. Y, además, porque resulta menos gravoso económicamente para un padre de familia mantener a un hijo en las instituciones educativas que cuando, una vez con el título en la mano, deba costear hacerle vivir como un señor.

El motivo, dice Denina, que empuja a los jóvenes y a sus familias a terminar sus estudios y obtener un título es el de dedicarse lo antes posible a la profesión o ciencia para la que se han ido preparando, de manera que saquen provecho de su esfuerzo y sean reconocidos como aptos para alcanzar puestos de más prestigio. Pero esta prisa o urgencia por terminar los estudios se basa en dos prejuicios que deben ser revisados. El primero es, para Denina, “suporre che realmente nelle concorrenze agli onori ed agli impieghi s'abbia riguardo all'antiorità del grado, e non piuttosto al merito proprio e reale”, cuando la experiencia demuestra, afirma Denina, que esta circunstancia es irrelevante y que lo cierto es que, en el ejercicio de una profesión, lo que no se aprendió antes por forzar la rápida obtención de un título deberá ser adquirido con más esfuerzo después. El segundo prejuicio, es para Denina “il credere che per acquistare esperienza e pratica in una professione faccia d'uopo che vi preceda tutto il corso compiuto della teorica, e che questo studio della teorica debba essere molto diverso da ciò che costumasi nella pratica” (Denina, 1803).

Continúa después Denina preguntándose hasta qué punto debe ser universal la educación, y regresa de nuevo al planteamiento según el cual la práctica no debe ser considerada inferior a la teoría en los estudios, entre otras razones porque los conocimientos prácticos de las cosas sirven de fundamento a las especulaciones teóricas, y hacen más fácil y seguro el estudio y, además, previenen las fantasías, fanatismos y prejuicios a las que suelen abandonarse las personas estudiosas que no poseen aún una idea real y práctica de las cosas. Por otra parte, Denina hace una defensa del conocimiento de la cultura y las disciplinas clásicas, porque en ellas están ya incluidas todas las doctrinas universales y, a pesar del paso del tiempo, siguen manteniendo toda su vigencia. Hace además alusión a la idoneidad de las ideas educativas que el Procurador general de Bretaña había expuesto en su célebre tratado *Ensayo sobre la educación nacional*¹⁴.

El último apartado de este capítulo sobre la educación lo dedicó Denina a reflexionar sobre los abusos de la educación y lo medios para corregirlos. Para Denina la mayoría de los estados no solo no favorecían institucionalmente una educación universal y útil, sino que eran contrarios. Y esto sucedía porque buena parte de la educación estaba dirigida a enseñar disciplinas y conocimientos humanísticos a personas que no estarían destinadas para la ciencia, y este error malograba el desarrollo de muchas personas que hubieran sido más felices y útiles como artesanos o agricultores. Esto no significaba, puntualizaba Denina, que se debiera entorpecer el camino a quien proviniendo de un origen humilde demostrara capacidad para el estudio, pero tampoco sería admisible franquear la entrada a todas las personas con el pretexto de una indiferenciada educación universal. Ante este posible desorden de los equilibrios sociales, Denina proponía dos soluciones. La primera consistiría en ser extremadamente rigurosos en la promoción del alumnado

¹⁴ La referencia es clara a Louis René de Caradeuc de la Charlotais, ferviente antijesuita y literato próximo a los principios de los filósofos franceses de la Ilustración. Charlotais había expuesto sus ideas educativas en el tratado *Essai d'éducation national*, en el que denunciaba el retraso de la didáctica en las escuelas francesas, la excesiva influencia de la Iglesia en la educación y la firme convicción de que solo una educación a cargo del estado, pública y masiva podría abolir los privilegios de clase.

(especialmente de las clases inferiores) de manera que promocionaran solo los que verdaderamente fueran más aptos para los estudios, y el resto (los mediocres) encontrarán una salida profesional más humilde pero también más adecuada a sus cualidades; además esta exigencia daría mayor prestigio a las profesiones liberales. La segunda propuesta de Denina consistiría en racionalizar los centros educativos, estableciendo una relación entre tipo de escuela y estudio cursado y la relevancia de la localidad en la que se impartiesen los estudios. Es decir, asignar a pueblos pequeños la educación más básica y elemental, a localidades más grandes el estudio de la gramática; los estudios de humanidades y filosofía a los grandes centros de las provincias, los estudios de teología solo a las ciudades que cuenten con Obispos y la universidad a la capital del estado.

Lógicamente, intuye Denina, habrá quienes teniendo posibilidades económicas para dar una educación superior a sus hijos no quieren separarse de ellos, pero Denina afirma que si tienen talento deben forzosamente desplazarse allí donde se les garantice una buena educación, y para aquellas familias con poco recursos, siempre habrá “qualche eclesiastico, o altra persona caritatevole e generosa che gli dia avviamento, o gli procuri l’occasione e il mezzo di portarsi a studiare altrove” (Denina, 1803).

En definitiva, era posible y conveniente alcanzar la excelencia en las letras y en las ciencias sin tener que recurrir a la educación privada y prescindiendo de la comodidad de tener la escuela o institución educativa a las puertas de casa. El requisito fundamental era siempre el esfuerzo: “Siccome la forza del corpo s’acquista con la fatica, così il vigor dello spirito è sempre proporzionato alla resistenza ed alla difficoltà che si incontra nell’acquistar cognizioni” (Denina, 1803).

Con estas propuestas, dejaba claro Denina, no quería decir que debiera disminuir el número de maestros ni de escuelas, que eran siempre instrumentos útiles al gobierno y a la sociedad civil, pero sí:

Che il più opportuno spediente di prevenire i danni ed i disordini, che pur si veggono procedere delle scuole, sarebbe a parer mio il cangiare in parte l’oggetto, cosicché in diversi luoghi invece di

studi puramente letterari, e spesso inutili al più dei fanciulli che le scuole frequentano, s'introducessero altre arti e altri esercizi d'utilità più diretta e più sicura (Denina, 1803).

La solución para muchos escolares sería, pues, tener la posibilidad de aprender esas artes mecánicas, es decir, para las que se necesita el trabajo manual o el uso de las máquinas, que les garantizarían el sustento y proporcionarían un servicio útil a la comunidad, con lo que Denina manifestaba su oposición a la opinión extendida aún en aquellos años de que los oficios manuales eran deshonrosos.

Termina así el capítulo dedicado a la instrucción y la educación, una cuestión que debemos reconocer continua de actualidad dos siglos y medio después y que empezó a ser debatida en el siglo que, como sostenía Leonardo Sciascia, puso las bases de una nueva manera de concebir y pensar la educación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighiero Manacorda, M. (1983). *Storia dell'educazione dall'antichità a oggi*, Turín: Eri Edizioni Rai. Ed. esp. consultada: *Historia de la educación 2*, Buenos Aires: Siglo XXI editor (1987); capítulo "La educación en el siglo XVIII (pp. 357-421).
- Ballani, D. y Roggero, M. (1976). *La scuola in Italia dalla Contrariforma al secolo dei lumi*. Turín: Loescher.
- Bianchi, A. (ed.). (2007). *L'istruzione in Italia tra Sette e Ottocento*. Brescia: La Scuola.
- Braida, L. (1995). *Il commercio delle idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*. Florencia: Olschki.
- Brizzi, G. P. (1976). *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*. Bologna: Il Mulino.
- Denina, C. (1803). *Dell'impiego delle persone*. Turín: Michel-Angelo Morano. Ed. consultada: Stracciafoglio, número 2. Recuperado de www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/denina.pdf [Fecha de consulta 05/03/2017].
- Denina, C. (2011). *Bibliopea. Ossia l'arte di compor libri*. Milán: La vita felice.

- Genovesi, G. (2006). *Storia della scuola in Italia dal Settecento a oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- Ossola, C. (2015). Dell'impiego delle persone. En *Un piemontese in Europa. Carlo Denina (1731-1813)* (pp. 109-134). Bologna: Il Mulino.
- Sciascia, L. (1983). Il secolo educatore. En *Cruciverba*. Turín: Einaudi.
- Soresi, P. D. (1775). *Dell'educazione del popolo minuto*. Milán: Galeazzi.
- Stiffoni, G. (1988). Educación e Ilustración en Italia. *Revista de Educación, La educación en la Ilustración española*, número extraordinario. Madrid: Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 99-118.
- Tortorelli, G. (ed.). (2005). Educare la nobiltà. *Atti del Convegno nazionale di studi (Perugia 18-19 giugno 2004)*. Perugia: Edizioni Pendragon.
- Venturi, F. (1976). *Settecento riformatore*, vol. II. Turín: Einaudi.

ILUSTRACIÓN Y HUMANISMO
EN LA OBRA DE GIACOMO CASANOVA.
UN ANÁLISIS HISTÓRICO
DE UNA FUENTE AUTOBIOGRÁFICA
ENLIGHTENMENT AND HUMANISM
IN GIACOMO CASANOVA'S WORKS.
AN HISTORICAL ANALYSIS
OF AN AUTOBIOGRAPHICAL SOURCE

Alberto NÚÑEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Salamanca

Resumen

El objetivo de esta comunicación es determinar el tipo de relación que existe entre Giacomo Casanova y la Ilustración. Para comprender esta relación he empleado la autobiografía de Casanova, *Historia de mi vida*, como fuente histórica para el conocimiento de la biografía y el pensamiento de su autor. De la misma manera, he recurrido a diversas interpretaciones sobre el concepto de Ilustración para presentar una visión más amplia del tema abordado.

Palabras clave: Siglo XVIII, historia cultural, Giacomo Casanova, *Historia de mi vida*, Ilustración.

Abstract

The main purpose of this article is to determine the sort of connection which exists between Giacomo Casanova and the Enlightenment. In order to understand this connection, Casanova's autobiography, *The Story of My Life*, has been used as an historical source that enables us to know the author's life and thought. Likewise, several interpretations of the Enlightenment have been used for a better comprehension of the subject.

Keywords: 18th century, cultural history, Giacomo Casanova, *The Story of My Life*, Enlightenment.

1. INTRODUCCIÓN

La figura del veneciano Giacomo Casanova ha sido objeto de numerosos estudios desde diversas perspectivas académicas¹. En este artículo pretendo dar respuesta, desde una perspectiva histórica, a una pregunta fundamental: ¿Podemos considerar a Giacomo Casanova un ilustrado?

Para encontrar una respuesta he empleado la autobiografía que Casanova escribió, *Historia de mi vida*, como fuente histórica principal para conocer la biografía y el pensamiento de su autor. El análisis de esta obra es sin duda alguna una tarea enriquecedora para el historiador. Esta obra se nos presenta como una ventana abierta a la Europa del siglo XVIII y su lectura nos sorprende tanto por la modernidad de su técnica como por lo hipnótico de la acción.

2. GIACOMO CASANOVA E *HISTORIA DE MI VIDA*

Historia de mi vida es una obra autobiográfica escrita por Giacomo Casanova que en este estudio tomaré como fuente histórica. Estas memorias fueron escritas en francés entre los años 1789 y 1798, y publicadas por primera vez por las editoriales Brockhaus y Plon entre los años 1822-1828 y 1826-1838 en alemán y francés respectivamente. Esta obra ha sido definida por el académico y crítico literario Félix de Azúa como “una de las más perfectas formas que se ha dado a la metáfora antropológica, el nacimiento, desarrollo, decadencia y muerte de

¹ La temática de los estudios que han abordado la figura y la obra de Giacomo Casanova es muy variada. Podemos encontrar desde análisis literarios de su obra (de entre los que destaca el clásico de Stefan Zweig y, en el ámbito español, el trabajo de Ángel Crespo) hasta numerosos estudios sobre su conocida faceta de hombre libertino y mujeriego. Sin embargo, dado el propósito de mi investigación, los análisis más interesantes han sido los que se centran en estudiar la faceta más histórica del personaje, dado que se basan en un gran esfuerzo por contrastar con documentación histórica la información que nos proporciona la autobiografía de Casanova. De este grupo de estudios destacan las obras de J. Rives Childs *Casanova, a new perspective* y la de Alain Buisine, *Casanova. L'Européen*. En España han destacado tanto los estudios como la labor de edición, traducción y divulgación de la obra de Casanova llevados a cabo por Félix de Azúa, Ángel Crespo y Jaime Rosal.

un hermoso animal contado por él mismo” (2016: 133). Por tanto, *Historia de mi vida* no es solo una fuente para el conocimiento de su autor o de la Europa que conoció, sino que posee también un alto valor artístico.

Por este motivo uno de los aspectos más interesantes de la obra se encuentra en las circunstancias en las que fue escrita y el mensaje que pretendía dejar para la posteridad. Casanova escribió sus memorias tras ser expulsado de Venecia (por segunda y última vez) y ocupando el cargo de bibliotecario del Conde Waldstein en el castillo de Duchov, Bohemia. Por lo que sabemos, Casanova era por aquel entonces tratado por su protector como un objeto más de su gabinete de curiosidades, un anciano extraño y caído en desgracia que servía para amenizar veladas con sus historias inventadas sobre tiempos pasados. Fue en estas penosas circunstancias cuando Casanova escribió su gran obra, la que le ha procurado fama y al mismo tiempo ha contribuido a liberarle de los estereotipos que el imaginario colectivo le había asignado. Quizá precisamente por el hecho de haber sido escritas en unas circunstancias personales tan lamentables sus memorias han fascinado a tantos lectores; porque la *Historia de mi vida* es un canto a la juventud, a la felicidad y al placer, y es también un ejercicio de recuperación de la memoria y de compromiso con la escritura que debió resultarle verdaderamente doloroso a un Casanova anciano, cansado y olvidado por todos, lejos de lo que había sido su hogar y a las puertas de un mundo nuevo que ya no era el suyo.

Por eso mismo es por lo que la narración de las aventuras del veneciano se interrumpe con su vuelta a Venecia en 1774, porque Casanova, dice Félix de Azúa, se resistía a contar ese final tan poco *dieciochesco*, pues para narrar esos años, en los que Casanova era poco menos que una “piltrafa humana”, se “habría precisado el talento de un escritor moderno, un Dostoievski, por ejemplo, ebrio de metafísica” (2016: 135). Podríamos decir que *Historia de mi vida* es todo lo contrario de lo que es una autobiografía según Jordi Gracia, el “género predilecto para que el intelectual explaye sin tasa, y a veces hasta límites delatores, la expresión sincera de su desdén resentido por el curso del presente” (2011: 30). Evidentemente Casanova poco tiene en

común con el prototipo de *intelectual melancólico*, más bien representa un ejemplo de vitalismo en pleno siglo XVIII.

Pese a su calidad artística, la obra de Casanova no es objeto en este estudio de un comentario literario, sino que es analizada como una fuente histórica. El interés de los historiadores por el género biográfico ha sido siempre constante. Desde la Antigüedad hasta la actualidad la fascinación por indagar en el desarrollo personal de todo tipo de personajes parece haber sido irresistible. Estudiar las motivaciones, las formas de la escritura y las consecuencias del uso de la biografía no es el objetivo de este artículo, pero el empleo de la obra de Casanova hace necesaria una breve aclaración.

La intención de analizar *Historia de mi vida* no se debe únicamente a un interés en la figura de su autor sino también a las posibilidades analíticas propias de un estudio biográfico. Para Giovanni Levi una de las causas más importantes por las que nuestra visión del pasado está distorsionada es por el hecho de que “como historiadores, imaginamos a los actores históricos obedeciendo a un modelo de racionalidad anacrónico y limitado” (1989: 15). Según Levi, el análisis biográfico es el mejor medio para corregir estas distorsiones gracias a las posibilidades que nos brinda este tipo de estudios para validar o rechazar multitud de hipótesis propuestas desde enfoques muy variados². Por este motivo considero tan apropiado el empleo de *Historia de mi vida* como fuente histórica.

3. GIACOMO CASANOVA Y LA ILUSTRACIÓN

Antes de entrar a analizar la posible relación de la figura de Casanova con la cultura de la Ilustración, es necesario detenerse y plantear algunas reflexiones preliminares sobre el concepto de la Ilustración y sus límites. Si consideramos la Ilustración no

² Levi llega a proponer una sugestiva tipología para clasificar los estudios biográficos, que irían desde los prosopográficos hasta los contextuales o los vinculados a la “antropología interpretativa” (1989: 19-22). Sin lugar a dudas, un análisis más completo de las cuestiones que presento en este artículo pasaría necesariamente por un comentario más preciso de las tesis de este autor y un intento de ubicar mi trabajo según su propuesta de clasificación.

como un movimiento cultural con unas determinadas características sino como aquella actitud crítica que, de estar presente en la identidad de algún determinado sector de la sociedad genera una élite ilustrada, no hay duda de que debemos reconocer que Giacomo Casanova fue un ilustrado. Su formación, que fue jurídica, eclesiástica y profana, sus viajes, en consonancia con el cosmopolitismo propio de la época, sus escritos, de una diversidad y complejidad mucho mayor de la que puedo reflejar en este trabajo, y el abundante número de personas con las que se relacionó, que incluyeron a ilustrados de la talla de Voltaire, no dejan ninguna duda. Casanova, social y culturalmente, formó parte de una élite ilustrada.

Por tanto, desde el punto de vista de la Ilustración filosófica sí podemos considerar a Casanova un ilustrado; sin embargo, hay una serie de elementos y características que, si bien pueden variar en su importancia de un caso a otro, definen el canon de hombre ilustrado del siglo XVIII. Para saber si podemos o no definir a Giacomo Casanova como un ilustrado en el estricto sentido histórico de la palabra debemos preguntarnos hasta qué punto encontramos reflejados en sus escritos lo que venimos a identificar como principios fundamentales de la Ilustración histórica. Esto nos llevaría a analizar el impacto que tuvieron en la obra del veneciano cuestiones como la actitud crítica, el rechazo de los argumentos de autoridad, la tolerancia, el empirismo dominante en la vida científica, la búsqueda de la felicidad, la visión contractualista de la política, el protocapitalismo, el gusto por la técnica y lo práctico o incluso el problema de qué hacer con el comportamiento irracional de los sectores populares. Todos estos temas, y muchos otros, se encuentran presentes en la obra de Casanova. A continuación, comentaré algunos ejemplos.

Con la Ilustración llega una nueva forma de concebir y relacionarse con el saber, con el conocimiento, una forma más crítica y más personal, que queda claramente reflejada en la famosa expresión divulgada por Kant *¡sapere aude!*, y que Casanova parece compartir al afirmar “cualquier hombre que posea facultades, contando con la fuerza de su moral, está obligado a intentar conocer lo máximo posible” (1998: 52). Además, como hombre de su tiempo, afirma “cuando está bajo

el influjo del sano raciocinio, la curiosidad es una de las más bellas cualidades del espíritu, ya que tiene por objeto toda la Naturaleza, pues nada es más dulce que saberlo todo” (1998: 87), un testimonio sin duda influido por el optimismo propio de la Ilustración dieciochesca con su ambición de *iluminar* toda la Naturaleza. Este optimismo no debe confundirse en ningún caso con un exceso de ingenuidad, ya que el propio Casanova estaba convencido de que “el hombre que desee instruirse debe leer primero y luego viajar para rectificar lo aprendido en los libros” (1998: 80), lo que pone en evidencia que con la Ilustración entra en crisis la creencia en los argumentos de autoridad y se implantan los principios propios del empirismo³. Esta sensibilidad empirista de la Ilustración hizo de la aplicación práctica del conocimiento un asunto de gran relevancia y objeto destacado de interés por parte de los hombres más sobresalientes de la época. Un ejemplo de ello en el caso de Casanova se puede encontrar en los distintos proyectos que presentó a algunas autoridades de la Europa del momento, como el informe de economía política a Federico II de Prusia, el proyecto de reforma del calendario ruso a Catalina II de Rusia, la implantación exitosa de la lotería en Francia o el proyecto para la repoblación de Sierra Morena con familias suizas y españolas que presentó a los ministros de Carlos III en Madrid⁴.

³ Hay incluso un momento en el que Casanova llega a afirmar que el hombre se mueve exclusivamente en base a sus experiencias: “Al final de mi carrera de aventuras debo perdonar a todos mis sucesores y reírme de antemano de todos cuantos me piden algún consejo, pues sé a ciencia cierta que no han de seguirlo. Ello hace que los dé con mucho más gusto que si pensase que los van a seguir, ya que el hombre es un animal que sólo hace caso de su propia experiencia, cosa que sólo obtiene a base de lastimarse dolorosamente en medio de esto que llamamos vida” (1998: 184).

⁴ Esta breve enumeración nos recuerda que Casanova fue uno de los ejemplos más claros de un nuevo tipo de individuo que trajo consigo el siglo de la Ilustración: el viajero, el aventurero, el cosmopolita, el europeo. Los viajes de Casanova, que le llevaron de Londres a Estambul y de San Petersburgo a Toledo, son bien conocidos. Aunque no es un elemento directamente relacionado con la Ilustración y, por lo tanto, no podemos afirmar que en virtud de sus viajes Casanova fuera más o menos representante del prototipo de hombre ilustrado, sí que nos indica la consonancia entre nuestro autor y su tiempo. En cualquier caso, comprender “el significado histórico de la movilidad”

La búsqueda de la felicidad era así mismo una de las características más novedosas y reconocidas de la Ilustración del siglo XVIII. Los motivos que conducen al establecimiento de esta premisa son muy interesantes y tendríamos que hablar de la imposición de un planteamiento *natural* sobre una concepción religiosa largamente asentada en la tradición. En lo que a nosotros nos interesa ahora tenemos que decir que, ya solo por la imagen que se ha implantado de Casanova en el imaginario colectivo, no resulta difícil pensar que este principio era asumido de muy buen grado y con complicidad por el escritor veneciano. Casanova dice al respecto:

Quienes afirman que la vida no es más que un entramado de desgracias quieren decir que la vida en sí es una desgracia y si la vida es una desgracia la muerte debe ser la felicidad. Estas gentes no sostienen lo mismo cuando gozan de buena salud, o tiene la bolsa llena de oro. Son una raza de pesimistas que no pueden existir sino gracias a los filósofos charlatanes y a los teólogos bribones y melancólicos. Si el placer existe, y solo podemos gozar en vida de él, la vida es la felicidad (1998: 30).

Además, Casanova defiende esta búsqueda de la felicidad en vida asegurando:

No es cierto que la virtud haga feliz al hombre, ya que hay virtudes cuyo ejercicio hace sufrir y cualquier sufrimiento excluye la felicidad [...]. Somos demasiado cuerpo para pensar que la satisfacción intelectual nos basta para todo, y por muy tranquila que tengamos la conciencia, no comprendo cómo puede darnos la felicidad cuando sentimos hambre o cuando un cólico nos retuerce las entrañas (1998: 193).

No hay duda de que esta postura de Casanova tiene mucho que ver con la búsqueda de la felicidad en vida que tanto defendieron algunos de los más destacados representantes de la Ilustración.

en el caso de Casanova sería sin duda alguna un objeto de análisis muy interesante (Ferrone y Rache, 1998: 287-294).

Otro tema interesante para el análisis sería preguntarnos si se pueden identificar en los escritos de Casanova algunos de los rasgos que ya a finales del XVIII, cuando Casanova estaba escribiendo sus memorias, podemos relacionar con la sociedad liberal que se va a imponer durante el siglo XIX, y que en gran medida parte de los postulados de la Ilustración histórica. En este sentido descubrimos ciertos comentarios en la obra del veneciano de carácter claramente favorable a la meritocracia, por ejemplo, cuando dice: “estoy totalmente a favor de que un hombre de mérito, que no haya dependido más que de sí mismo, sea cual fuere su origen, sea elevado a empleos que hoy, según el orden adoptado, a menudo se ven ocupados por necios de ilustre cuna” (1998: 138). En esta opinión se encuentra reflejada la principal consecuencia social de las revoluciones liberales: la supresión de la sociedad estamental y el nacimiento de la sociedad de clases. Además de este ataque contra la sociedad estamental también encontramos críticas al sistema económico propio del Antiguo Régimen, como cuando señala: “¡Competencia fecunda! Hija de la libertad y fuente de riquezas” (1998: 52), apostando por el pensamiento económico liberal que ya por entonces defendía buena parte de la élite ilustrada europea.

Pese a que estas citas sean muy interesantes y den testimonio de la velocidad con la que circulaban las ideas y las publicaciones a finales del siglo XVIII, hay una que llama particularmente la atención; es una frase en la que el cansado y anciano aventurero confinado en Duchov llega a justificar la revolución francesa. La frase dice así:

La estupidez, hija de la vergüenza y de la indolencia, fue lo que comenzó a perder a Francia al subir al trono aquel desdichado monarca que fue Luis XVI. Todo rey destronado debe haber sido un estúpido y todo rey estúpido merece ser destronado, porque no hay nación que tenga un rey a la fuerza, ya que la fuerza reside siempre en la nación (1998: 170).

Lo avanzado de esta reflexión adquiere una dimensión e importancia extraordinaria si sustituimos la palabra *fuerza* por el término *soberanía*, pues entonces tendríamos condensada en esta frase el núcleo de todo el programa político liberal del siglo

XIX: el cambio de residencia de la soberanía del rey a la nación. Además, esta frase nos podría estar indicando la familiaridad de Casanova con algunas de las teorías contractualistas más conocidas de su época. Un conocimiento que el veneciano podría haber adquirido durante su estancia en Inglaterra, donde encontramos el origen de la visión contractualista de la política que tanto divulgaron después los ilustrados franceses, con los que Casanova también tuvo contacto en alguna ocasión.

Sin embargo, no debemos pasar por alto que un análisis como el que hemos emprendido debe tener en cuenta también que hay principios fundamentales de la Ilustración dieciochesca que no se encuentran reflejados en los textos de Casanova. Las referencias al deísmo, por ejemplo, son escasas o prácticamente inexistentes, un pensamiento muy extendido entre las élites ilustradas del siglo XVIII al que Casanova parece ser ajeno. En la *Historia de mi vida* tampoco abundan las alusiones a la bondad natural del ser humano (pilar esencial de la visión antropológica ilustrada) o a la filantropía; a no ser que entendamos por filantropía el interés, esta vez sí, constante y obsesivo en Casanova, por acompañar y hacerse acompañar por el sexo femenino, así como sus quejas cuando esto no le era posible.

Tomando en consideración lo que hemos visto, podríamos estar tentados de afirmar que Casanova fue un ilustrado, o, por el contrario, argumentar que no fue un fiel representante de los principios básicos de la Ilustración, o que, aunque lo fuera, la vida que llevó no tuvo muchos puntos en común con la de un escritor ilustrado. Sin embargo, todas estas consideraciones estarían dejando de lado la complejidad del propio objeto de estudio. Lo que debemos hacer es buscar explicaciones más completas a nuestra pregunta, explicaciones que puedan llevarnos a manejar otro tipo de conceptos para tratar de comprender la figura de Casanova y su relación con la Ilustración. Explicaciones que necesariamente tienen que partir de otras formas de entender la Ilustración.

Con este propósito debemos tener en cuenta las reflexiones de Foucault sobre el célebre texto de Kant *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* Para Foucault la Ilustración es el inicio de la “actitud de modernidad” (2006: 80). Esta actitud constituiría un *ethos* filosófico basado en la “crítica permanente de nuestro ser

histórico” (2006: 86). Para ilustrar en qué consiste esta crítica Foucault recurre a la descripción que hace Baudelaire del hombre moderno, aquel que practica un ejercicio en el que “la extrema atención a lo real es confrontada con la práctica de una libertad que simultáneamente respeta esa realidad y la viola” (2006: 85). Esta actitud no era para Baudelaire susceptible de manifestarse ni desarrollarse en el seno de la comunidad política, solo podía verse reflejada en el arte.

Partiendo de esta definición Giacomo Casanova, como uno de esos “artistas de su propia vida” (1991: 224), definición que dio Paul Hazard a estos viajeros y aventureros que proliferaron en el *Settecento*, puede considerarse un representante del *ethos* de modernidad y de la Ilustración dieciochesca. Vendría a ser un precedente o un ejemplo adelantado de ese *dandismo* que Baudelaire teorizó en el siglo XIX, si entendemos la figura del *dandy* en los términos en los que la describe Foucault: “aquel que parte al descubrimiento de sí mismo, de sus secretos y de su verdad oculta; aquel que procura inventarse a sí mismo” (2006: 85-86).

Esta última consideración nos remite inevitablemente al primer tema tratado en este artículo: el carácter artístico de la fuente histórica empleada. No es posible comprender la figura de Giacomo Casanova si no partimos del hecho de que la principal fuente para su conocimiento es una obra literaria de carácter autobiográfico. Esta peculiaridad puede verse como un obstáculo o como una ventaja. En mi caso, es precisamente ese componente subjetivo y artístico el que permite plantear las diversas lecturas del personaje y su filosofía.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, llegados a este punto, considerar a Casanova un ilustrado heterodoxo sería una posibilidad, considerarlo un ejemplo precoz de modernidad podría ser otra, e incluso defender el estereotipo de Casanova como libertino, embaucador y mujeriego podría ser lo correcto para algunos. Es estimulante, por tanto, ahondar en la controversia y seguir planteando lecturas y reflexiones acerca de la obra de este veneciano.

Por otra parte, hay que hablar de las conclusiones que extraemos del análisis planteado. La respuesta a la pregunta

propuesta al comienzo de este artículo no tiene una fácil respuesta. Podemos considerar que Casanova fue, en efecto, un hombre ilustrado. Esto vendría a ser respaldado por los textos que hemos comentado con anterioridad. Sin embargo, podría haber quien prefiera entender la Ilustración en un sentido mucho más restrictivo y considere que nuestro autor no se ajusta a sus características más primordiales. Por tanto, la interpretación de estos fragmentos y de la autobiografía de Casanova en su conjunto, sólo podría llevarnos a definirle cómo un ilustrado si partimos de una concepción de la Ilustración filosófica e histórica en sentido amplio. Otras concepciones nos llevarían, sin duda ninguna, a diferentes conclusiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2009). *Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in Europa, 1725-1789*. Venecia: Marsilio.
- Azúa, F. de. (2016). *Nuevas lecturas compulsivas*. Madrid: Círculo de tiza.
- Casanova, G. (1988). *El duelo*. Barcelona: Ediciones B.
- Casanova, G. (1998). *Breviario*. Barcelona: Montesinos.
- Casanova, G. (2006). *Memorias de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Casanova, G. (2009). *Historia de mi vida*. Girona: Atalanta.
- Ferrone, V. y Rache, D. (eds.). (1998). *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (2006). *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos.
- Gracia, J. (2011). *El intelectual melancólico*. Barcelona: Anagrama.
- Hazard, P. (1991). *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid: Alianza.
- Levi, G. (1989). Los usos de la biografía. *Annales ESC*, 1 (6), 1325-1336.

MILANO, PARIGI, LA VERITÀ:
CENTO ANNI DI GIUSEPPE ROVANI
MILANO, PARIS, THE TRUTH:
GIUSEPPE ROVANI'S *CENTO ANNI*
Alejandro PATAT
Università per Stranieri di Siena

Riassunto

Il secondo capitolo del libro *XX* dei *Cento anni* di Giuseppe Rovani, affronta il rapporto tra Milano, città protagonista del romanzo e Parigi, intesa come *capitale del mondo*. L'articolo, da una parte, analizza puntualmente l'articolata argomentazione dell'autore per comprendere perché, in un testo dedicato per intero alla narrazione della nascita e dello sviluppo della modernità italiana, il testo finisca le sue pagine con un apparente excursus su Parigi. E, dall'altra, offre un'interpretazione del capitolo che ne ricollegli il contenuto con quanto è stato ampiamente raccontato lungo il romanzo.

Parole chiave: Rovani, Modernità, Milano, Parigi, Ottocento.

Abstract

The second chapter of the XXth book of *Cento anni* by Giuseppe Rovani deals with the relationship between Milan, the main city of the novel, and Paris, intended as *capital of the world*. The article, on the one hand, punctually analyzes the articulated argument of the author to understand why, in a novel entirely devoted to the narration of the birth and development of Italian modernity, the author ends its pages with an apparent excursus on Paris. And, on the other hand, it offers an interpretation of the chapter that links its content with what has been widely faced along the novel.

Keywords: Rovani, Modernity, Milan, Paris, 19th century.

La ormai ampia bibliografia attorno ai *Cento anni* considera il capolavoro di Rovani, da una parte, il testo che più di ogni

altro erode le possibilità del romanzo storico secondo il paradigma manzoniano (Baldi, 1967)¹ e, dall'altra, apre le porte a nuove esplorazioni narrative nella direzione della modernità europea (Mariani, 1967; Tamiozzo Goldmann, 1994)².

Il capitolo due del libro XX dei *Cento anni*, immediatamente dopo una breve presentazione della storica filiazione delle *grandi* città italiane (Milano, Venezia e Roma come metonimia dell'Italia), mette al centro della discussione il ruolo di Parigi nella modernità.

Secondo Tamiozzo Goldmann, al di là delle esternazioni rovaniane attorno a Parigi, con cui in effetti si chiude il romanzo *milanese*, l'attenzione del testo è tutta tesa verso l'esaltazione delle città italiane protagoniste del testo:

Milano, Roma, Venezia: le pagine che raccontano queste città sembrano richiamarsi, in un sapiente gioco di spostamenti e di anticipazioni, secondo un itinerario narrativo che appare ben congegnato, dove richiami al vissuto, storia, arte, cultura, si intersecano variamente assumendo i volti più o meno statici delle principali personalità del tempo, e lo schema pressoché invariato prevede il passaggio dalle bellezze architettoniche all'indole degli abitanti (Tamiozzo Goldmann, 1994: 161).

Eppure, nessun altro testo ottocentesco italiano era stato sinora così esplicito e così chiaro. “Parigi è la capitale del mondo; anche senza essere francesi bisogna confessarlo” (Rovani, 2008: 1126) è la tesi di partenza del capitolo XX. E, quindi, non ipotesi, bensì conclusione che forse, per il narratore, ha bisogno di una lucida spiegazione. Da escludere, in primo luogo, il cosiddetto *vedutismo* che la critica assegna al romanzo

¹ Il testo tuttora capitale sul rapporto tra Rovani e il romanzo storico rimane quello di G. Baldi. In esso, il critico analizza con quali strategie e con quali tecniche narrative Rovani si allontani sempre di più dal paradigma del romanzo storico.

² Da un lato, Mariano porta avanti scrupolosamente le indagini sul ruolo di Rovani come precursore e maestro della generazione degli Scapigliati; dall'altro, l'analisi puntuale delle soluzioni romanzesche dei *Cento anni* da parte di Tamiozzo Goldmann collocano il romanzo rovaniano al centro della modernità ottocentesca italiana.

di Rovani (Tellini, 1998: 108)³, poiché il discorso sulla capitale francese non è accompagnato né edulcorato da alcuna descrizione, sia panoramica sia selettiva. L'argomentazione – si vedrà – è ampiamente meditata e si colloca nell'apertura dell'ultimo libro del romanzo, in coincidenza con il periodo 1820-1850, durante il quale senza dubbio Parigi è la capitale del mondo. E lo è, secondo il narratore, per varie ragioni.

La prima è il primato della lingua, che non solo si è imposta nel mondo della diplomazia ma è diventata indispensabile nel mondo della cultura, vero strumento di scambio universale:

Un dotto, un letterato, anche senza l'obbligo di rinnovare il miracolo di Mezzofanti, può conversare con tutti i tesmofori dei due mondi, i quali in quella perpetua fornace del pensiero, spogliati della vesta nativa, lasciano vedere trasparente la sostanza dell'idea, che talvolta si migliora colà, rendendosi meno scabra e più accessibile (Rovani, 2008: 1126).

Non è un caso che un narratore contemporaneo al Tommaseo – immerso quindi nei dibattiti del pieno Ottocento – metta la questione della lingua al centro della discussione attorno alla capitale del mondo. Sappiamo bene quanto per uno scrittore italiano di questo periodo – nonostante la lezione manzoniana – fosse arduo trovare un giusto equilibrio tra tradizione linguistica toscana, appartenenza locale, prestigio culturale (nel nostro caso, l'indiscussa centralità di Milano) e irruzione di un nuovo pubblico. D'altronde, come ha dimostrato Baldi, la lingua di Rovani non trova nei primi tre romanzi una sua autentica corporeità, perché si muove in un terreno scivoloso e ambivalente, per cui personaggi collocati a Roma o Venezia si esprimono con strutture e lessico toscaneggianti (Baldi, 1967: 143-183).

³ Per Tellini con i *Cento anni* Rovani non solo “ha dissolto l'edificio ormai polveroso del romanzo storico, ma ha trasferito sui temi contemporanei quella giovanile vocazione di rovistatore d'archivio e di vedutista-reporter incantato da panorami scenografici” (Tellini, 1998: 108), ma perfino tutto il capolavoro non comporta grandi novità all'interno della storia del romanzo italiano: “Il disordine di Rovani nasce dallo scompiglio, per interna dissolvenza strutturale, di vecchi materiali da costruzione e non porta il sigillo di un'età nuova, né di una nuova e angosciata sensibilità” (1998: 112).

Il dato da tenere in considerazione, però, non è quello puramente retorico. Rovani non sta ponendo il francese al centro della cultura ottocentesca per la sua resa stilistica (come, d'altra parte, già Madame di Staël aveva denunciato in *De l'Allemagne*), bensì per la sua efficienza comunicativa. Il francese non è la lingua *assoluta* dell'attività letteraria, bensì del pensiero, perché, spogliato dei veli e delle strategie astruse dell'espressione, si è imposta per via della sua razionalità. Non a caso, Rovani la chiamerà qualche linea più avanti "l'agile francese" in contrasto con "l'affannata monotonia del tedesco".

La questione del primato della lingua francese come veicolo di idee politiche e culturali atterra in modo violento la netta posizione assunta da Alfieri, sia nella *Vita*, sia nel *Misogallo*. Naturalmente, si tratta non solo di una questione estetica (se la lingua francese sia "orribile", secondo Alfieri, o bellissima, secondo Rovani), bensì di un problema squisitamente politico. La lingua francese è stata e rimane il veicolo delle idee rivoluzionarie, il cui impatto modificò l'assetto mondiale.

Quindi, la prima domanda da farsi è come Rovani raccolga questa prima sfida. Se Milano – come conclude – è il riflesso di Parigi, com'è possibile rendere l'italiano un veicolo comunicativo pari a quello della Francia? Sicuramente, la strada intrapresa è quella della mescolazione tonale, come lo ha ben spiegato Baldi, per cui convivono espressioni divergenti e contraddittorie che, dal punto di vista lessicale, attingono ai cultismi, agli arcaismi, ai colloquialismi e perfino ad un vocabolario popolare. Il tutto, volendo, in un unico periodo. La strada della lingua rivoluzionaria non è dunque il rifiuto del paradigma della Quarantana, bensì la ricerca di uno stile pirotecnico, antidogmatico ed eterodosso, capace insomma di assorbire il nuovo clima politico e culturale.

"L'altra ragione del suo primato sta nel sapersi espandere compenetrando" (Rovani, 2008: 1126). L'osservazione è davvero straordinaria, se si pensa che la Francia aveva ancora avanti un secolo di autori, testi e idee che avrebbero cambiato la letteratura. Quindi, alla Francia non viene data la palma dell'originalità, ma quella per cui "gli ingegni fortunati [...] sanno approfittare delle fatiche altrui, e riproducono assimilando e completando" (Rovani, 2008: 1126). In effetti, neanche i due personaggi francesi più menzionati nel romanzo (Voltaire e

Rousseau) sfuggono a questa linea: “non dissero nulla di nuovo; ma il loro eco poderoso perfezionò i rauchi suoni dei loro predecessori e li converse in una vasta e tremenda armonia” (Rovani, 2008: 1127).

Questa ragione del primato parigino serve a capire quale sia il giudizio di valore sul gioco della tradizione e dell’innovazione. La *grandeur* non consiste nel proteggere, conservare o bloccare gli elementi di novità che provengono da fuori – mettendo in modo asfittico la lingua e la letteratura italiana come unica fonte di creazione. Essa consiste nell’accogliere, fagocitare e modificare tutto ciò che è estraneo al proprio tessuto culturale e farlo proprio. Nessuna operazione culturale descrive meglio ciò in cui consiste alla fine il romanzo *Cento anni*. E, nonostante non ci siano menzioni a Stendhal e Balzac all’interno della storia che vi si narra, non c’è dubbio che queste filiazioni letterarie si lasciano intendere da sole.

La terza ragione è più complessa: “Parigi è la capitale del mondo, perché in ogni tempo e per qualunque circostanza, si fece il suo interprete perfino del male, e s’affrettò a mettere in esecuzione gli sparsi e mal repressi desideri della società” (Rovani, 2008: 1127). Questa idea ha bisogno di un’interpretazione contestuale. E forse risiedono qui il perno della modernità del romanzo rovaniano e il suo distacco dal paradigma manzoniano. Il problema della rappresentazione del male di cui la Francia si è fatta interprete, non perché rese possibile la rivoluzione, ma perché “divorò il proprio figlio onde placare tutta l’Europa allora fremente” (Rovani, 2008: 1127) si trasforma in uno dei fulcri della modernità romantica e post-romantica. La modernità è tale – come afferma Marshall Bermann nel suo lungimirante saggio di qualche decennio fa – in quanto si trasforma nell’unico periodo della storia in cui le forze costruttive del presente vengono permanentemente annientate dalle forze distruttive coeve (Bermann, 1988). Per Rovani il male contemporaneo non può più essere spiegato, come aveva fatto Manzoni, accingendo alla storia italiana secentesca, secondo cioè una prospettiva di archeologia storica, ma dev’essere pensato nel presente. O, detto in altre parole, la modernità è tale in quanto mette al centro della scena di ogni sua rappresentazione la contraddizione che la contraddistingue. Moderno è nel XIX secolo ciò che evidenzia la sua forza

espansiva e il suo annientamento per via del mero calcolo. Mai come in questo testo Rovani denuncia il trionfo della mentalità borghese: “La borghesia mercante di Parigi comprese la classe usuraia di tutto il mondo, e sacrificò la gloria all’interesse e alla certezza di un tanto per cento” (Rovani, 2008: 1127). Ciò che si descrive è una lotta titanica tra la rivoluzione e la borghesia, il cui trionfo, nel momento sia della scrittura sia della pubblicazione del romanzo, è fuor di dubbio. Il primato di Parigi è quello di aver messo in moto questa guerra e la sua rappresentazione: *Cento anni* sarebbe il tentativo – a nostri occhi riuscitissimo nel panorama della narrativa coeva a Rovani –, tutto italiano, di inscenare la stessa guerra nella propria geografia domestica. Quindi, “gli sparsi e mal repressi desideri della società” non sono le spinte rivoluzionarie che vogliono modificare il mondo, sono piuttosto il desiderio della borghesia di sostituirsi alle classi nobili ed aristocratiche, esattamente secondo il periplo napoleonico⁴. Cioè, precisamente il periplo che compie il Galantino.

A questo punto una delle grandi interrogazioni del testo è quella del ruolo della borghesia nella costituzione della Milano moderna. Nel suo saggio *Il borghese*, Franco Moretti indaga nelle forme identitarie del nuovo linguaggio dei romanzi europei, dal *Robinson Crusoe* fino a Balzac: tale linguaggio, in primo luogo, ruota attorno alla parola *utile* e i suoi derivati e, dall’altra, si avvale di ogni costrutto sintattico che comporti una meta (Moretti, 2013). In poche parole, il linguaggio letterario che rappresenta la borghesia è intriso di subordinate finali e di complementi di fine. Insomma, il linguaggio del puro calcolo. Se consideriamo alcune frasi e periodi che cercano di delimitare semanticamente il ruolo del Galantino lungo la storia che si racconta, è evidente effettivamente che le sue azioni – ed è precisamente il primato di verbi di azioni, secondo Moretti, ciò che contraddistingue il borghese – sono sempre legate sintatticamente e semanticamente ad una finalità. Il libro più

⁴ Nel suo bellissimo pamphlet giovanile circa la vita di Napoleone, Stendhal non risparmia critiche al suo idolo politico: “Napoléon eut le défaut de tous les parvenus: celui de trop estimer la classe à laquelle ils sont arrivés” (Stendhal, 1998: 138). Cioè, perfino i più accaniti difensori dell’Imperatore lo resero responsabile di un cambiamento epocale che trasformò la famelica borghesia nascente in nuova e sciatta aristocrazia.

complesso che abbia voluto descrivere Milano non è, come molte volte si è detto, una cronaca della vita mondana della città, ma il compendio della nuova mentalità che si afferma. Se Parigi, infine, rappresentò i desideri nascosti e repressi della società, l'Italia non potrà che farlo occupandosi di Milano. Rimangono indietro, anche nella prospettiva narrativa di Rovani, gli scenari medievali di una Venezia incantata in *Valenzia Candiano*, la Lombardia cortigiana e rinascimentale di *Manfredo Pallavicino* o la Toscana artificiale di *Lamberto Malatesta*, i tre romanzi precedenti il grande capolavoro. L'approdo è, senza dubbio, lo scenario privilegiato dell'unica grande città moderna.

La quarta ragione del primato parigino è la seguente:

Oltre a ciò, è la capitale del mondo, perché seppe costituirsi in patria universale di tutti i grandi ingegni. Parigi venera l'intelligenza da qualunque parte venga, comunque si presenti; già s'intende, quando esca dalle mediocri proporzioni, e quando la sua virtù non stia soltanto nella forma, ma nella sostanza. [...] Mentre un critico in Sicilia ostentava, or non son molti anni, di appena conoscere Manzoni; mentre il napoletano Emiliani-Giudici lo insultava obliquamente in un libro che ebbe spaccio in Italia; e il toscano Ranalli lo copriva d'ingiurie; a Parigi Artaud l'aveva già chiamato il primo de' poeti viventi; Chateaubriand l'aveva dichiarato più grande di Scott; Dumas diceva che da Davide a lui non aveva mai trovato ispirazione lirica più potente della sua. «Apprendete, o Italiani, a rispettare gl'ingegni», tuonava Foscolo mezzo secolo fa, e mezzo secolo dopo si è ancora condannati a dire che a Parigi trova ricovero e giustizia chi è svillaneggiato o maltrattato in casa propria. Nè giova che altri c'interrompa mettendo innanzi il pretesto delle credenze, delle scuole, delle fazioni. Questo pretesto sarebbe una colpa di più; e quando pure non fosse, il vero merito copre e scuole e sette, ed una nazione deve rispettare sempre il merito dell'ingegno e della virtù, in qualunque fede ei versi. Nelle tre giornate di luglio gli studenti della Politecnica portarono sulle braccia in trionfo Chateaubriand, che pure aveva parlato contro di loro. È a questi patti che una nazione è una Nazione. O Italiani, rispettate gli ingegni! ripetiamo le parole di Foscolo, senza delle quali le nostre andrebbero disperse o fraintese (Rovani, 2008: 1127-1128).

Il gioco sta nell'uso della maiuscola e la minuscola. Italia – il discorso su Milano si è esteso ormai all'Italia – sarebbe una

nazione⁵. La Francia, per mezzo della sua capitale, una Nazione. Ciò che discrimina entrambe è il ruolo degli intellettuali, che Rovani chiama, secondo la prospettiva dell'epoca, "ingegni". Per Asor Rosa, il dissidio fra autore e società, scrittore e patria, nel caso italiano, è uno dei valori costitutivi della identità culturale sin dal Medioevo (Asor Rosa, 1997: 33-142). Ed evidentemente, dalle parole di Rovani si evince che lo sia anche della modernità. Ma il dissidio non è una divergenza di vedute o una sana bipolarità dialettica, bensì un rifiuto del corpo sociale della figura scomoda dell'intellettuale e del suo messaggio. Come sappiamo, esilio e confino sono stati un filo rosso della cultura italiana. Non a caso, è Foscolo che viene chiamato in causa, più vicino dell'abusato modello romantico di Dante. La stessa rivendicazione del ruolo di Manzoni è interessante, perché la differenza di vedute politiche, ideologiche, morali ed estetiche di Rovani nei confronti di Manzoni non impedisce a Rovani di fare come gli studenti della Politecnica rispetto a Chateaubriand.

Ma il dato più rilevante è l'aver messo al centro della questione irrisolta la figura di Foscolo, l'autore che più di ogni altro rappresenta la delusione politica di un'intera generazione di intellettuali che, in qualche modo, l'Ortis rispecchia. Il pessimismo di Jacopo/Foscolo si nutre ormai di una valenza profonda d'indole filosofica che comporta il progressivo superamento dei modelli settecenteschi e delle teorie illuministiche del progresso storico. I problemi romantici di Foscolo che trasmigrano verso il romanzo di Rovani sono espliciti: il sentimento libertario e indipendentista; la figura dell'io condotto dall'impulso di natura; la conferma dell'autenticità che risiede nelle proprie passioni; il rifiuto delle convenzioni sociali; l'"indole nemica di ogni servitù" (versi del suo famoso sonetto *Che stai?*); l'acceso individualismo; l'esaltazione della pura fantasia a scapito di una comprensione intellettuale della realtà circostante; la riaffermazione dei diritti dei sentimenti e del cuore; l'arte come unico antidoto all'infelicità

⁵ Le forti perplessità circa l'unificazione italiana sono state esplicitate da Rovani nel suo ultimo romanzo *La giovinezza di Giulio Cesare* (Rovani, 1873: 62-63): "il modo di assassinare l'Italia unificandola con mezzi violenti, assurdi, funesti, scalzando autonomie, schiacciando tradizioni gloriose, condannando, quasi coscritti, a perpetue tappe i funzionari della nazione per tramescolare le genti". Si noti che anche qui l'Italia è una *nazione*, con minuscola.

dell'uomo. Con la figura di Foscolo e con il suo richiamarsi al rispetto degli ingegni, *Cento anni* radicalizza l'esperienza del singolo che sente la delusione politica come tragedia individuale e contrappone un atteggiamento individualistico di stampo aristocratico in senso morale e non ideologico. Nonostante la ampia, profusa ed equilibrata narrazione della decadenza dei nobili a Milano, tutte le fonti valide del romanzo (Alfieri, Parini, i Verri, Foscolo) vanno ricondotte in questa stessa direzione: una scelta chiaramente ideologica nel campo letterario, aristocratico-rivoluzionaria, in cui prevale la figura dell'intellettuale che si è speso per la patria.

Non bisogna dimenticare che Foscolo, in seguito alla polemica nata con il Guillon, che lo accusò di aver scritto con i *Sepolcri* versi di poca resa emotiva, eruditi e regressivi rispetto alla moderna letteratura inglese, distinse nettamente l'intendimento politico dei propri versi nei confronti del provvidenzialismo dei poeti inglesi, rivelando così una concezione chiaramente immanentistica e un laico idealismo patriottico estraneo ad ogni forma di trascendenza. Rovani ne coglie l'eredità.

“O Italiani, rispettate gli ingegni! ripetiamo le parole di Foscolo, senza delle quali le nostre andrebbero disperse o fraintese”, tuona Rovani come tuonava Foscolo. E la sua identificazione, ci pare, non può venire disattesa. Perché le sue parole (ora fatte proprie da Rovani) servono a denunciare il modo in cui l'Italia *umilia* Rossini (ed ecco la continuità del filo rosso), “il più rivoluzionario, il più immaginoso, il più versatile, il più grande dei maestri melodrammatici d'Italia e d'Europa” (Rovani, 2008: 1128).

Tutto questo discorso suggella una delle verità forse più dure del testo, che si accinge a concludere quel lunghissimo e articolatissimo discorso sugli uomini di cultura nel seno della società milanese. Si tratta forse di una delle pagine più belle e anche più sofferte:

Gli Italiani trattano gl'ingegni come gli agricoltori i filugelli: arricchiscono della loro seta e li gettano poi, converti in bruchi, nel letamajo. Ma Parigi accoglie Rossini, il quale in quella Babilonia era andato a cercar nuovi amori per divagare gl'importuni pensieri, al pari di un amante che ha trovato la sua donna infedele; e la capitale del mondo lo vendica, lo esalta, lo

tratta come un trionfatore coronato, erigendo simulacri marmorei a lui vivo, e intitolando le pubbliche vie del nome suo. Parigi è la capitale del mondo, perchè nelle cose della scienza e dell'arte l'entusiasmo sempre sveglio non permette mai di sconfessare la verità che sfolgora (Rovani, 2008: 1128).

Il discorso è complesso. Il soggetto è, in primo luogo, *gli Italiani* e non i Milanesi; in secondo luogo, è generico, comprende la società nel suo insieme. Ma non è una sineddoche, il tutto per una parte, è il tutto per il tutto. Per ultimo, l'ultima ragione del primato di Parigi è il suo rapporto con la verità. In un testo che – com'è stato ampiamente dimostrato sia da Baldi sia da Tamiozzo Goldmann – ha definitivamente collaborato all'erosione e al tramonto del romanzo storico alla maniera di Manzoni, è essenziale appurare che il principio su cui si regge la scienza e l'arte è tuttora la verità. Milano, riflesso di Parigi, deve aspirare a questo principio basilare su cui si fonda la modernità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Asor Rosa, A. (1997). *La fondazione del laico*, in *Genus italicum. Saggi sull'identità letteraria italiana nel corso del tempo*. Torino: Einaudi.
- Baldi, G. (1967). *Rovani e il problema del romanzo storico*. Firenze: Olschki.
- Bermann, M. (1988). *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York: Penguin.
- Moretti, F. (2013). *The Bourgeois. Between History and Literature*. Londra: Verso Books.
- Stendhal. (1998). *Vie de Napoléon*. In C. Mariette (a cura di), *Napoléon*. Parigi: Stock.
- Tamiozzo Goldmann, S. (1994). *Lo Scapigliato in Archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*. Milano: FrancoAngeli.
- Tellini, G. (1998). *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.

DE PROFUNDIS DE SALVATORE SATTA
O LA DESOLACIÓN DE UN HUMANISTA
FRENTE AL *VENTENNIO FASCISTA*
DE PROFUNDIS BY SALVATORE SATTA
OR THE DESOLATION OF A HUMANIST
CONFRONTING TWENTY YEARS
OF FASCIST RULE

Victoriano PEÑA
Universidad de Granada

Resumen

Salvatore Satta (1910-1975), destacado jurista italiano universalmente conocido en el mundo de las letras por su novela póstuma *Il giorno del giudizio* (1977), es además autor de *De Profundis* (1948), un libro desgarrador y sombrío que escribió desde su refugio de Friul durante los últimos once meses de la Segunda Guerra Mundial. En este ensayo, desde la desolada perspectiva del humanista abatido, Satta se revela como un moralista implacable al trazar un retrato despiadado del nefasto y pernicioso conformismo de la buena sociedad italiana del *ventennio fascista* y sus trágicas consecuencias.

Palabras clave: Satta, Italia fascista, Segunda Guerra Mundial.

Abstract

Salvatore Satta (1910-1975), a prominent Italian jurist, universally known in the world of letters for his posthumous novel *Il giorno del giudizio* (1977), is also the author of *De Profundis* (1948), a heartbreaking and sombre book he wrote from the refuge in Friul during the last eleven months of the Second World War. In this essay, from the desolate perspective of the crestfallen humanist, Satta reveals himself as an implacable moralist in drawing a merciless portrait of the nefarious and pernicious conformism of the good Italian society of the fascist *ventennio* and its tragic consequences.

Keywords: Satta, Fascist Italy, Second World War.

De Profundis es un retrato sin concesiones de la acomodaticia y servil Italia mussoliniana, en el que, dejando a un lado la reflexión política, Satta incide, con meditada rigurosidad, en la necesidad de un examen de conciencia, individual y colectivo, sobre lo sucedido en los veinte años de mayoría y, en gran parte, voluntaria enajenación social del pueblo italiano bajo el fascismo. Es importante señalar que la obra de Satta no será una contribución más de la intelectualidad italiana de esos años, arrepenida o estupefacta, al análisis o la disección del cadáver político y social de la Italia posfascista y de posguerra. Su originalidad reside en que hace ese retrato desde el compromiso moral y ético de un jurista que, al resistirse a tomar partido, asume el incómodo rol del intelectual contracorriente, especialmente contra la visión acusatoria o de justificación o arrepentimiento que se había impuesto en el análisis del fascismo y su sanguinario final en una guerra fratricida. De hecho, su publicación fue recibida con un “ingiusto silenzio”, como denunciaba el jesuita Salvatore Lener, que apuntaba a la incomodidad que la reflexión del libro despertaba en el nuevo *establishment* italiano:

[...] pochi assai di quanti siedono oggi sulle cattedre della politica, della critica e dell'arte possono uscire senza offesa o rimorso dalla lettura del libro, qual che sia stata la bandiera da essi seguita, l'ideologia professata, gli interessi perseguiti e il contegno serbato prima durante e dopo il fascismo, e soprattutto nel tempo della guerra e della sconfitta (Lener, 1950: 69).

La peripecia editorial del libro es ilustrativa de su peculiaridad argumental e ideológica en el escorado panorama cultural italiano de la inmediata posguerra. Satta, tras el rechazo de Einaudi, consigue publicar *De Profundis* en 1948, en Cedam, la editorial especializada en textos de carácter fundamentalmente jurídico, donde ya había dado a la luz algunas de sus más famosas publicaciones de derecho y práctica jurídica¹. El carácter sectario

¹ Ese mismo año habían visto también la luz en la editorial paduana los *Soliloqui e colloqui di un giurista* y su famoso manual de *Diritto processuale civile*. De hecho, fue en esta editorial donde se publicó póstuma, en 1977, su obra literaria más conocida, la ya mencionada *Il giorno del giudizio*, que dos

del rechazo de Einaudi queda al descubierto, sin medias tintas, en la respuesta epistolar al envío del manuscrito por parte de Satta, entonces Rector de la Universidad de Trieste. La carta, fechada el 6 de mayo de 1946, la firma Massimo Mila, uno de los colaboradores que mejor define el sesgo ideológico de la editorial turinesa en la posguerra. Aunque su autor aclara que “la nostra casa editrice ospita volentieri scritti di tutte le tendenze”, al mismo tiempo precisa que su tolerancia no llega al punto de permitir “l’annientamento delle nostre persone e della modesta opera da noi svolta durante quelle vicende che Lei esamina con tanta perspicace spregiudicatezza”:

Egreggio Professore, [...] non accettiamo il manoscritto per la pubblicazione, perché il suo modo di vedere le cose è troppo radicalmente diverso dal nostro [...]. Nella nostra casa editrice siamo stati tutti partigiani, e non accettiamo la sua posizione sugli avvenimenti 1940-1945 in termini sostanzialmente nazionalistici, di vittoria e sconfitta militare: quello che ci importa è la vittoria politica, civile e morale che la sconfitta militare ha significato per noi. E per questo abbiamo perseguito tale sconfitta con tutte le nostre forze, sapendo di operare per il bene del nostro paese e non per una cieca cupido dissolvendi che Lei cerca acutamente, ma invano, di spiegarci [...] tutto il Suo lavoro rivela che Lei è sempre rimasto estraneo agli ambienti antifascisti, durante i vent’anni di regime [...]. Lei è il tipico assente; e sconta oggi la Sua assenza con il catastrofico pessimismo che Le fa vedere il nostro popolo come un abulico e passivo oggetto di storia (Bodei, 2003: 8-9).

Satta responde inmediatamente a la “ira settaria” (Gazzola, 2002: 50)² de Mila mediante otra carta fechada el 12 de mayo de 1946, en la que para refutar su acusación de falta de compromiso antifascista le envía el discurso inaugural del curso académico que pronunció ese mismo año en la Universidad de

años después (1979) fue recuperada y editada con enorme éxito por Adelphi, que, asimismo sacará del olvido a *De Profundis* (1980), seguida al año siguiente por una novela breve, obra de juventud, *La veranda*, rescatando así del olvido la producción literaria del jurista sardo.

² Así define Satta en una carta al amigo Marino Moretti el tono y el argumentario de la editorial Einaudi para rechazar la publicación de su obra.

Trieste, donde el profesor reivindicaba su compromiso con la honestidad y la verdad histórica, un compromiso que, al igual que había guiado la redacción de su *De Profundis*, lo había empujado (a “il «tipico assente», il «catastrofico pessimista», lo «straneo agli ambienti antifascisti», come Ella ama pensarmi”) a asumir la carga de regir la universidad triestina, una responsabilidad en un puesto “senza obbligo, senza strepito, dal quale molti italiani attivi e ottimisti si terrebbero oggi prudentemente lontani”. Ahora bien, apostilla Satta con indisimulado escepticismo histórico, “io non intendo nemmeno turbare chi sente di poter uscire puro dai venticinque anni di storia che abbiamo vissuto” (Bodei, 2003: 9). En esta advertencia final, no sin cierta velada ironía, se manifiesta también el pragmatismo histórico del Satta de *De Profundis*, cuando señalaba en el capítulo XXI, en referencia a los responsables de haber colaborado con el fascismo y en consecuencia de haber llevado al país al estado ruinoso en el que se encontraba, que ahora, paradójicamente,

fatti audaci dalla debolezza degli accusatori [...] si facevano essi paladini di libertà ritorcendo le accuse, frugando nelle vite altrui, nessuna delle quali poteva essere così immacolata da non recare almeno la traccia in venti anni, di un giorno, di un'ora, di un minuto di servizio (Satta, 1980: 153).

Una acusación que, invirtiendo intencionadamente a los protagonistas, Satta dirige ahora contra los actuales gestores culturales de la posguerra para llamar la atención sobre el carácter intransigente de estos nuevos inquisidores, que pretenden imponer su visión sesgada de lo sucedido en “la parentesi dei venti anni di fascismo nella storia dell'Italia” (Satta, 1980: 28)³.

³ Parece ser (según consta en el epistolario de Satta) que, por iniciativa del amigo Giuseppe Capograssi, que se había dirigido con su enorme poder de influencia a Ugo Spirito, entonces consejero de la editorial Sansoni, el *De Profundis* habría de publicarse en la editorial florentina, que finalmente, por razones que se desconocen, tampoco acogió el libro en sus colecciones, algo que a la larga, sin duda, por su contenido de denuncia del régimen, beneficiaría al libro. Como testimonia Francesco Mercadante: “Le ascendenze gentiliane

En realidad, la originalidad del *De Profundis*, respecto a otros análisis que surgen al calor del ajuste cuentas del final de la guerra y del fascismo, se encuentra en su carácter de “requisitoria inesorabile e insieme struggente” contra el sujeto sociopolítico del pueblo italiano contemporáneo, es decir, “contro l’italiano prefascista fascista antifascista”, configurándose así en una denuncia sin cortapisas contra

l’«uomo tradizionale» che ha creduto di assoggettare la violenza della storia alla conservazione dei propri privilegi, di regime in regime, alla sua sopravvivenza, facendosi complice delle tante, innumerevoli morti individuali e di una collettiva, non solo simbolica, la «morte della patria» (Borsellino, 2004: 257).

En torno a ambos conceptos, el de *uomo tradizionale* y la *morte della patria* se construye la tesis de Satta sobre las razones y las atroces consecuencias de los años del nefasto fascismo. Y será en concreto este último, la *morte della patria*, el que, ya desde el pesimismo de la cita inaugural de Guicciardini⁴, se erija en protagonista absoluto del *De Profundis*, concepto absolutamente novedoso, de cuya originalidad derivará la polémica que ha acompañado a este libro, pues es sabido que para parte de la crítica inaugura el llamado filón revisionista de la historia de Italia bajo el fascismo, empezando por el historiador Galli della Loggia que en su ensayo *La morte della patria. La crisi dell’idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica* (1996), define el *De*

della casa editrice fiorentina, sottovalutate in un primo momento, avranno probabilmente indotto, in un secondo momento, autore ed editore a lasciar cadere, per iniziativa dell’uno o dell’altro, ma con profitto di entrambi” (Collu, 2003: 250-251).

⁴ La cita guicciardiniana, cuyo mensaje, sería perfectamente extrapolable a la realidad histórica italiana de los últimos años de la guerra, pertenece a sus *Ricordi*: “Tutte le città, tutti gli stati, tutti i regni sono mortali; ogni cosa o per natura o per accidente termina e finisce qualche volta; però uno cittadino che si truova al fine della sua patria non può tanto dolersi della disgrazia di quella e chiamarla mal fortunata, quanto della sua propria: perché alla patria è accaduto quel che a ogni modo aveva a accadere, ma disgrazia è stata di colui a battersi a nascere a quell’età che aveva a essere tale infortunio”.

Profundis como “la più alta e dilaniata riflessione sugli avvenimenti italiani del 1940-45”⁵.

En este sentido, parte de la historiografía italiana no ha tenido reparos a la hora de transmitir la imagen, en tantos aspectos manipulada, de un Satta nostálgico del régimen, que en el concepto *morte della patria* identificaría solo la desaparición del añorado estado fascista. Prueba de ello son las acusaciones de Sergio Luzzatto, que en su ensayo *Il corpo del Duce*, define a Satta como un “vecchia camicia nera”, ya que este habría escrito una carta en marzo de 1956 al entonces presidente del Consiglio, Antonio Segni, pidiendo que los restos mortales de Mussolini reposaran en su Predappio natal, escrito que para este historiador revela “la cifra sentimentale e ideologica della sua diagnosi sulla *morte della patria* [...] il rimpianto per la morte della Grande Italia battezzata a Vittorio Veneto e cresimata in Piazza Venezia” (Luzzatto, 1998: 210). En el mismo sentido, se pronunció otro historiador, Pietro Craveri, que presentado a Satta como “fascista della prima e dell’ultima ora” identifica su concepto de *morte della patria* en el sentido restringido de muerte de la patria fascista. Como señala Ugo Collu, gracias a la intervención de Gino Satta, el hijo menor de nuestro escritor, en defensa de su padre, se pudo demostrar que la discutida carta inculminatoria presente en los archivos del Quirinale, era de otro Salvatore Satta, sardo también, pero de Sassari, y mayor que el famoso jurista. Un tremendo error documental⁶, del que Craveri se excusó sin dejar de confirmar, en cambio, su convicción en la adhesión de Satta al régimen mussoliniano por el hecho,

⁵ Esta revisión histórica del periodo y del papel de la resistencia en los años agónicos del conflicto, iniciado ya por algunos escritos de Salvemini, Croce, Alvaro y De Felice, entre otros, ha continuado con recientes estudios rigurosos de historiadores como Elena Aga Rossi (*Una nazione allo sbando*, Il Mulino, 2003), Gianni Oliva, que ha publicado en Mondadori *Foibe* (2002), *L'alibi della resistenza* (2003) y *Le tre Italie del 1943* (2004), y del también historiador y periodista Giampaolo Pansa: *Il sangue dei vinti* (2003) y *Sconosciuto 1945* (2005), ambos publicados en Sperling & Kupfer, que han sido motivo de grandes diatribas entre los historiadores más ortodoxos sobre el desarrollo y las consecuencias de la catástrofe bélica, especialmente agrias si tenemos en cuenta la adscripción política progresista de su autor.

⁶ Para una reconstrucción del equívoco, vid. P. Merlini y U. Collu, “Satta fascista, che abbagli”, en *La Nuova Sardegna* (15 de junio de 2003).

bastante peregrino, de que fue profesor de la disciplina *Storia e dottrina del fascismo*⁷, cuando es sabido que, a partir del año académico 1931-32, se instauró el juramento de lealtad al fascismo para los profesores universitarios que, principalmente por razones económicas y de estabilidad laboral, acataron en su inmensa mayoría (un 99,40%) (Collu, 2005: 17-18).

En consecuencia, como afirma Remo Bodei, no andamos muy desatinados si afirmamos que Satta, en cierto sentido, es una víctima de la instrumentalización que la historiografía revisionista ha hecho del concepto de *muerte de la patria*, que responde, en cambio, a su posición de moralista desencantado con la áspera realidad de la doble derrota de un país, el suyo que, tras el final de Segunda Guerra Mundial, se encontró, de manera ambigua, formando parte de los dos bandos, el de los vencidos y el de los vencedores, por la derrota del régimen nazi-fascista de Salò, por un lado, y por su *cobeligerancia* con los aliados a partir del 8 de septiembre de 1943 y la actividad antifascista de la Resistencia, por otro:

Pochi infatti intendono che l'8 settembre 1943, e non il 10 giugno 1940, è il vero giorno dell'entrata in guerra degli italiani. Per una significativa combinazione, questo giorno fatale segna non uno, ma due rifiuti del popolo italiano: quello di continuare la guerra contro il vecchio nemico, e quello di iniziarla contro il nuovo, l'alleato di ieri. Ma ciò che il popolo italiano non ha potuto rifiutare, perché non dipendeva dalla sua volontà, è di iniziare la guerra contro se stesso, guerra di spiazione e di purificazione, sanguinoso esame di coscienza di una moltitudine di Caini di fronte al Signore (Satta, 1980: 19-20).

Esta trágica situación no había sido asumida en su totalidad por el pueblo italiano, que se había autoabsuelto sin llevar a cabo el necesario ajuste de cuentas con su propia historia, por lo que Satta ponía el foco sobre el comportamiento individual de

⁷ Vid. P. Craveri, en el suplemento cultural del diario *Il sole 24 ore* (13 de julio de 2003, p. 2). En los mismos términos lo definía el citado Luzzatto: “zelante professore di Storia e dottrina del fascismo” (*Corriere della Sera*, 7-9-2005), sin disculparse siquiera por la difusión y la errónea atribución a nuestro Satta de la citada carta.

los italianos, que como individuos “hanno condiviso, accettato o respinto la propria responsabilità storica e morale” (Bodei, 2003: 10). En este sentido, Satta, enlazando con el pensamiento guicciardiniano que inaugura su relato, data la *morte della patria* a partir de la fatídica fecha ya citada del 8 de septiembre y considera imprescindible que el pueblo italiano realice su particular *examen de conciencia* sobre la infausta historia reciente con el objetivo de extraer una lección de moralidad de la iniquidad y el ominoso vasallaje de los años del fascismo.

En la narración dramática de los hechos históricos que describe *De Profundis*, detenta el protagonismo absoluto, y es señalado como el origen de todos los males que afligen a Italia, *l'uomo tradizionale*, que no es otro que el burgués crecido en los años que van de la Unidad a la Primera Guerra Mundial, que ha sido capaz de transformar la libertad en privilegio personal a través de la creación de una coraza jurídica, que se configura como “roccaforte della sua individualità e del suo egoismo” (Satta, 1980: 33), hasta el punto de que para nuestro jurista “tutto il secolare travaglio che noi appunto chiamiamo storia apparirà come il miserabile risultato della perpetua e costante volontà di vivere dell'uomo tradizionale” (Satta, 1980: 32). A causa de esa tendencia natural a conservar sus privilegios, *l'uomo tradizionale*, que se creía cristiano, patriota y liberal, cuando vio amenazado su estatus por los movimientos sociales reivindicativos de principios de siglo encabezados por “una classe di diseredati, che sempre in nome della libertà aspirava a sostituirsi a lui nel privilegio” (Satta, 1980: 34), no dudó en entregarse solícito al fascismo, en el que vio la nueva fórmula política que garantizaba su salvación. Si bien al principio, *l'uomo tradizionale*, temeroso de las verdaderas intenciones de los nuevos líderes de masas, desconfió del fascismo, no tardó, en cambio, con el fin de procurarse mayores beneficios, en adaptarse e incluso mimetizarse con las nuevas clases dirigentes hasta el punto de sufrir una verdadera metamorfosis que, en gran medida se revolvía contra sus más cuidadas esencias, llegando incluso a poner en peligro su existencia misma⁸.

⁸ Satta alude también al servilismo suicida de los intelectuales italianos en su desmedida adulación al régimen mussoliniano con consecuencias nefastas:

De hecho, la acomodaticia sociedad italiana bajo el fascismo no quería entrar en guerra, pues el infausto recuerdo del primer conflicto mundial seguía vivo e hiriente en el pasado reciente y se aferraba al frágil consuelo de la fórmula de la *non belligeranza* adoptada por el gobierno que, a pesar de su retórica soldadesca de amor al peligro y al conflicto, permitía al país estar cómodamente instalado en el ventajoso “stato di guerra senza guerra” (Satta, 1980: 55), con los pingües beneficios económicos que se derivaban de esta situación de neutralidad. Los únicos que no creían en la máscara pacifista del “eroe italiano” (como Satta denomina a Mussolini en su obra) y paradójicamente anhelaban la declaración de guerra en alianza con el abyecto nazismo, eran, en realidad, los disidentes del régimen, “coloro che ritenevano che una simile guerra sarebbe stata verosimilmente perduta, e con essa il regime che gravava sul paese da venti anni come una cappa di piombo” (Satta, 1980: 56). En consecuencia, “la nota dominante di questa guerra è che il popolo italiano, nella sua immensa maggioranza, ha voluto la propria sconfitta” (Satta, 1980: 18). Y éste era un sentimiento que no sólo crecía, con rabia y estupefacción, entre las clases que debían su bienestar a la interesada colaboración económica con el régimen y que ahora veían en serio peligro la continuidad de sus privilegios y seriamente mermadas sus ganancias, sino también entre esa “parte eletta della nazione”, que lejos de estar guiados por el interés personal, creía representar, en nombre de la libertad “la voce della patria e attraverso la patria dell’umanità” (Satta, 1980: 75).

La descripción de la descomposición de la sociedad italiana a la deriva, que Satta despliega en *De Profundis*, abandonada a su suerte en medio del conflicto más encarnizado que se recordaba en Europa, se nutre, desde el punto de vista literario, de las enseñanzas de san Agustín y su visión pesimista del estado a la literatura del gran Romanticismo italiano, con el Manzoni del

“[...] lo scienziato e il letterato infine, mettendo a disposizione dell’avventura la propria esperienza, e legittimando con improvvisate formule l’arbitrio e il capriccio, rivelavano il fondamento simoniaco della loro cultura, e distruggevano per sempre la loro stessa pretesa di costituire un’élite” (Satta, 1980: 39).

Adelchi y el Leopardi del *Bruto Minore* y su denuncia de la crisis de los valores civiles en la historia de Italia, así como, muy especialmente, de los grandes novelistas europeos del siglo XIX (Tolstói, Victor Hugo y Dostoyevski), por su “consapevolezza del coinvolgimento degli uomini nei grandi eventi della storia colettiva”, por una parte, y por otra, de manera destacada por la “coscienza della presenza del male nella vita degli uomini” (Bodei, 2033: 21). Pero predomina de manera sobresaliente la asunción del pensamiento histórico de Vico para quien “la realtà del male diviene essa stessa la prova storica, sperimentale dell’esistenza di Dio” y por tanto será la providencia la que juegue un papel fundamental en la historia de los hombres, puesto que su objetivo no será otro que “la conservazione del genere umano” (Pera Genzone, 1981: 253). Por tanto, para Satta la providencia “regge il mondo per mezzo di Satana: e pertanto gli operatori della storia sono veramente i demonii, nel senso dostoevskiano della parola” (Satta, 1980: 25). En este sentido, el jurista sardo, desde su inextinguible pesimismo de raíz cristiana, hace un guiño autobiográfico al lector cuando afirma:

[...] coloro che in questi ultimi venti anni hanno subito le più dure persecuzioni da parte del demonio senza umiliare lo spirito, e si sono così uniti all’infinito gregge di quelli che hanno reso testimonianza a Dio in tutti i tempi e in tutti i luoghi, comprendono che senza l’experimentum diaboli sarebbe mancata ad essi la nozione del bene e del male: e forse sono pronti a raccogliere, inconsapevolmente, l’eredità del nemico (Satta, 1980: 27).

La severa moralidad de Satta, que entronca con el credo de un cristianismo arcaico, enraizado en la enseñanza de las viejas escrituras, impone, en las circunstancias dolorosas de ese periodo histórico, una cruda reflexión sobre la condición humana, que desemboca en la apelación a una necesaria expiación de los errores cometidos, errores que desde la visión del jurista equivaldrían a *delitos* y desde la óptica del cristiano a

*peccados*⁹, desviaciones ambas que deberían ser purgadas y redimidas mediante “un’ética del sacrificio” (Bodei, 2003: 17)¹⁰ que reconduzca al pueblo a la recuperación de las libertades mediante el *patriottismo espiativo*¹¹ que salda la unión de sus ciudadanos en la común experiencia del sufrimiento:

Dopo quattro anni di guerra feroce, tra i foschi presagi di una pace ancor più feroce, le probabilità di salvezza della nostra vita fisica sono ridotte a ben poco. È assolutamente necessario che, quando l’ultimo straniero che abbandonerà il nostro suolo o il primo fratello che ci verrà incontro starà per colpirci col suo fucile o con la sua mazza, noi comprendiamo il significato di questo suo gesto, perché solo in tal modo noi potremo opporre alla sua cieca volontà di morte il senso perduto della nostra immortalità (Satta, 1980: 18).

Coherente con su visión de la historia, en la que si sabemos mirar con perspicacia, sabremos ver “nell’opera del diavolo il filo sottile della provvidenza” (Satta, 1980: 45), nuestro escritor demuestra que serán los desastres de la guerra los que hagan confluír fatalmente, al final del relato, a sus dos protagonistas, pues *l’uomo tradizionale*, en su connivencia con el fascismo y la nueva sociedad adoctrinada por este, desencadenará, con su

⁹ Como señala Bodei (2003: 21-22), es muy probable que Satta no distinga ambos planos, el jurídico y el religioso, vinculando, de esta manera, su pensamiento a la afirmación hegeliana, según la cual “la historia del mundo es el tribunal del mundo”, por lo que para nuestro autor: “[...] il giudizio davanti al tribunale di Dio, come davanti a quello de la storia, si svolge fuori del tempo, e non tiene conto dei fremiti e delle insofferenze di un individuo o di un popolo [...]. Quel che Dio e la storia ricercano, nel loro finale giudizio, è invece la conformità degli eventi alla linea logica providenziale, quella misteriosa linea che indubbiamente esiste, ma che purtroppo non si riesce a distinguere fino a quando gli eventi non si sono compiuti” (Satta, 1980: 23).

¹⁰ Parte de la crítica, con Lerner a la cabeza, denuncian la imagen cruel y vengadora de Dios en el *De Profundis*, que permite el mal para que el hombre pague su culpa y la recuperación de su pérdida de libertad con el necesario sacrificio, cuando según la dogmática cristiana, “Dio è, al contrario, amore: l’unico sacrificio è quello di Cristo” (Lerner, 1950: 84).

¹¹ Este concepto, que se enlaza con la posición ideológica de Satta, ha sido elaborado por G. E. Rusconi en su ensayo *Patria e repubblica* (Bologna, Il Mulino, 1997).

ciego servilismo a un régimen insaciable y falaz instalado en su vacua prepotencia de escaparate, la *morte della patria*:

Ma la storia dell'uomo tradizionale è la storia di una patria; e le pagine di questo libro si chiudono, così come si erano aperte, con la visione sconsolata di una patria che muore [...]. Quel che restava quaggiù non era una patria, era una terra di nessuno, sulla quale la stessa forza si gettava furibonda, e con le torture, le impiccagioni, le deportazioni, gli incendi, metteva un popolo che per venti anni aveva riso di fronte alla responsabilità dei propri atti (Satta, 1980: 182).

Por tanto, Satta, ante la gravedad de los hechos históricos que se precipitan a su final, consciente de que Dios “è implacabilmente presente proprio quando più sembra assente” (Pera Gonzone, 1981: 258), mientras el mundo conocido se encamina inexorable hacia su destrucción, pone de manifiesto su concepción de la vida humana como la sola preparación del hombre al juicio final y decide recluirse en silencio y cerrar el libro con la entonación del Salmo 30 invocando así, desde la esperanza velada de pesimismo, la misericordia divina en la hora decisiva de la reconciliación: “Allora sono tornato a casa [...] e in memoria di tutti gli uomini che muoiono, di tutte le piante che cadono, di tutte le cose che finiscono, ho riletto il canto del dolore e della speranza: «De profundis clamavi ad te, domine»” (Satta, 1980: 189).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bodei, R. (2003). Prefazione. En S. Satta, *De Profundis*. Nuoro: Ilisso.
- Borsellino, N. (2004). Un requiem per la patria. Guerra e pace nel “De profundis” di Satta. *Belfagor*, LIX (351), 257-267.
- Careddu, E. (2003). Salvatore Satta nella stampa. En U. Collu (ed.), *Salvatore Satta, oltre il giudizio: il diritto, il romanzo, la vita* (pp. 199-204). Roma: Meridiana Libri-Donzelli.
- Collu, U. (2005). Prefazione. En *Salvatore Satta, oltre il giudizio: il diritto, il romanzo, la vita* (pp. 3-19). Roma: Meridiana Libri-Donzelli.

- Della Loggia, G. (1996). *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*. Roma-Bari: Laterza.
- Gazzola Stacchini, V. (2002). *Come in un giudizio. Vita di Salvatore Satta*. Roma: Donzelli.
- Lener, S. (1950). Il *De Profundis* di Salvatore Satta. *Civiltà cattolica*, CI, vol. I, 69-84.
- Luzzatto, S. (1998). *Il corpo del Duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*. Turín: Einaudi.
- Pera Genzone, E. (1981). Salvatore Satta, *De Profundis* (Adelphi, 1980) e *Il giorno del giudizio* (Cedam, 1977). *Filosofia*, XXII, fasc. II, 251-258.
- Rombi, B. (2005). Attualità del *De Profundis*. En U. Collu (ed.), *Salvatore Satta, oltre il giudizio: il diritto, il romanzo, la vita* (pp. 103-109). Roma: Meridiana Libri-Donzelli.
- Satta, S. (1980). *De Profundis*. Milán: Adelphi.

LEONARDO SCIASCIA PONTE VERSO
UN'UNITÀ CULTURALE MEDITERRANEA
LEONARDO SCIASCIA: A BRIDGE
TO MEDITERRANEAN CULTURAL UNITY

Marco PIOLI

Universidad Complutense de Madrid

Riassunto

In un'epoca in cui il Mediterraneo rischia di essere ridotto a frontiera ideologica, il presente intervento interroga uno scrittore, Leonardo Sciascia, che ha fatto dell'insularità un *modo di essere*. L'autore di *Racalmuto*, infatti, dimostra una notevole consapevolezza dei meccanismi attivati dal dialogo interculturale, e i suoi scritti e progetti editoriali sembrano suggerire l'idea, affascinante quanto attuale, di un'unità culturale mediterranea all'insegna dell'ibridismo e del meticciato.

Parole chiave: Leonardo Sciascia, Sicilia, Spagna, Mediterraneo.

Abstract

In an era in which the Mediterranean Sea risks being reduced to an ideological frontier, the present intervention interrogates a writer, Leonardo Sciascia, who has made insularity a *way of being*. The author of *Racalmuto*, in fact, demonstrates a remarkable awareness of the mechanisms activated by the intercultural dialogue, and his writings and publishing projects seem to suggest the idea, fascinating as topical, of a Mediterranean cultural unity characterized by hybridism and miscegenation.

Keywords: Leonardo Sciascia, Sicily, Spain, Mediterranean Sea.

1. DALLA SICILIA ALLA SPAGNA

“Una faccia, una razza”: questa è la battuta con cui i soldati italiani, i colini greci e il pirata turco del film premio Oscar di Gabriele Salvatores si interfacciano e rivivono – non senza ilari

risvolti – un senso di familiarità nel *Mediterraneo* sconvolto dalla Seconda Guerra Mondiale. Con questa suggestione cinematografica introduco il seguente intervento, il quale si propone di interrogare uno scrittore che ha fatto dell'insularità un *modo di essere*, in un'epoca, quella attuale, in cui il Mediterraneo rischia di essere ridotto a frontiera fisica e ideologica, anziché essere vissuto come spazio di cooperazione e convivenza. L'autore di Racalmuto, infatti, dimostra una notevole consapevolezza dei meccanismi attivati dal dialogo interculturale, e i suoi scritti e progetti editoriali sembrano suggerire l'idea, affascinante quanto auspicabile, di un'unità culturale mediterranea all'insegna dell'ibridismo e del meticcio. Per arrivare a queste conclusioni, tuttavia, passeremo per la Spagna, e inizieremo con un omaggio alla città di Salamanca, per definire brevemente l'immaginario iberico e alcuni caratteri dell'ispanofilia di Leonardo Sciascia¹.

“A Salamanca, nell'Università di Unamuno”, pubblicato sul *Corriere della Sera* il 5 marzo 1983, infatti, è un campione della scrittura odeporica d'argomento spagnolo di Leonardo Sciascia, una scrittura di *reportage* iniziata a partire dagli anni Sessanta a seguito dei numerosi viaggi intrapresi dall'autore nella penisola iberica e che ha avuto il suo punto d'arrivo nel 1988 con la pubblicazione del volume *Ore di Spagna*.

Nel citato articolo, Sciascia descrive la gita effettuata a Salamanca nell'autunno 1982, ma il viaggio nella cittadina *castellana*, la visita alla sede storica della *Universidad* e il colloquio con gli studenti d'italiano sono minimizzati per dare protagonismo a un altro tipo di incontro, un ricordo:

Ho incontrato altri studenti di italiano, in altre Università spagnole. Le solite domande sulla mafia, le brigate rosse, la politica italiana, gli endemici scandali. A Salamanca, invece, più domande che riguardano la cultura italiana, la letteratura. Uno studente mi domanda addirittura della rivista *La Ronda*. Come aleggiasse ancora, in quest'aula, lo spirito italianizzante di Don Miguel de Unamuno (Sciascia, 1983: 3).

¹ Per un inquadramento generale e più esaustivo del rapporto tra Leonardo Sciascia e la cultura spagnola si possono consultare gli studi di V. González Martín (2000) e González de Sande (2009).

Lo spirito dello scrittore basco *aleggia* nell'approccio con cui Sciascia si avvicina alla città universitaria. Essa è descritta parafrasando le parole di Unamuno – “Questa città di pietre d'oro”, si legge nel pezzo – e percorsa ricercando le tracce dello stesso: “Cerco a Salamanca il ricordo della sua agonia”. In questa gita *salmantina* il pensiero di Sciascia è preso, infatti, soprattutto dall'accidentato percorso politico di Unamuno, riflesso di un chisciottismo spirituale che ricorda a Sciascia quel padre letterario le cui analogie con lo scrittore spagnolo sembrano proprio non limitarsi alle sole intuizioni artistiche:

Ma non è solo nell'opera di Unamuno e Pirandello che si possono trovare punti di somiglianza. Anche le loro biografie ad un punto si somigliano: e precisamente in quel loro contraddirsi e stravolgersi nell'adesione al fascismo da parte di Pirandello, al franchismo da parte di Unamuno. [...] Dolorosa contraddizione in entrambi: ma Pirandello se ne libera – pirandellianamente – con una risata: la novella «C'è qualcuno che ride», pubblicata nel 1934 sul *Corriere*; e Unamuno – unamunianamente – con una disperata agonia (Sciascia, 1983: 3).

Il pezzo, qui brevemente presentato, contiene i caratteri tipici dell'immaginario iberico e della scrittura di viaggio sciasciana. Nei *reportages* e negli elzeviri poi confluiti in *Ore di Spagna* si oscilla continuamente, e a diverse profondità, tra presente e passato, tra penisola Iberica e isola italiana. Un “movimento pendolare” – per usare la fortunata metafora di Ricciarda Ricorda (Ricorda, 2001: 199) – che concede poco spazio al folklore e che preserva queste pagine dalle indulgenze verso l'esotismo o l'oleografia turistica, in cui spesso si è scivolato – come si vedrà più avanti – quando si è parlato di Spagna e di spagnoli.

Walter Benjamin, anche egli scrittore e viaggiatore, in una recensione del 1929, scriveva:

Lo stimolo epidermico, l'esotico, il pittoresco prendono solo lo straniero. Ben altra, e più profonda, è l'ispirazione che porta a rappresentare una città nella prospettiva di un nativo. È l'ispirazione di chi si sposta nel tempo invece che nello spazio (Benjamin, 1971: 101).

Anche Leonardo Sciascia si sposta “nel tempo invece che nello spazio”. Benché non sia un *nativo* spagnolo, il suo legame con la penisola iberica è altrettanto viscerale. Questo perché a partire dallo scoppio della Guerra civile, quando scopre la Spagna, l'autore inizia a intraprendere numerosi *viaggi di carta* nella produzione culturale spagnola. Ma, soprattutto, la familiarità con la Spagna si spiega grazie alla continuità storica tra isola siciliana e penisola iberica, a partire dal comune passato arabo. Si legge in un altro *reportage* di Sciascia:

andare per la Spagna è, per un siciliano, un continuo insorgere della memoria storica, un continuo affiorare di legami, di corrispondenze, [...] con qualcosa di simile [...] a una ritrovata fraternità. E dico ritrovata pensando allo splendido dominio degli arabi che Spagna e Sicilia ebbero comune (Sciascia, 2000: 60).

2. IL MEDITERRANEO COME *ORIENTE INTERNO*

La scrittura odepica di Sciascia prende le distanze dai numerosi stereotipi e pregiudizi secolarmente diffusi sulle geografie iberiche dalla cultura europea, i quali, per motivi politici – coloniali – e religiosi, hanno espresso un atteggiamento denigratorio che si è soliti definire *antispagnolismo*. Con la progressiva decadenza dell'impero spagnolo, poi, l'originaria connotazione politica ha assunto *un colore folkloristico*. L'idea di una nazione inquisitoria, predatrice e politicamente inefficiente, è sorpassata da un'“immagine di una Spagna festosa e popolare, maliziosa e passionale, amica dell'ozio, del canto e del ballo” (Santos Unamuno, 1997: 281).

È interessante notare che tale *leggenda nera* antispagnola presenta tratti comuni con l'immaginario altrettanto discriminatorio con cui il Settentrione italiano si è approcciato al Mezzogiorno italiano almeno dall'età risorgimentale. Quanto il sole, bacerebbero queste terre il pittoresco, la pigrizia, lo scarso senso morale, una religiosità ai limiti della superstizione, l'inerzia economica e civile. Tratti che fanno pensare all'irrazionalismo e che definiscono complessivamente un'immagine di arretratezza economica e culturale.

L'alterità rispetto alla quale è valutato tale presunto “*deficit di modernità*” è ovviamente quella delle società nordeuropee, prese a modello dall'intelligenza italiana almeno a partire dalla fine del Seicento.

Tuttavia, approcciando la questione da una prospettiva ancora più *settentrionale*, risulta che i principali connotati con cui l'Italia ha marginalizzato a livello ideologico la penisola iberica prima e, in seguito, il Mezzogiorno italiano, sono contenuti nell'immaginario europeo del Bel paese, anch'esso visto dai protagonisti del *Gran Tour* quale paradiso turistico e inferno sociale.

Sulla Spagna e sul Mezzogiorno, dunque, l'élite italiana ha fatto ricadere un discorso che nei secoli è maturato nell'Europa protestante e capitalistica, discorso proiettato alla periferizzazione del Mediterraneo. Per approfondire questo fenomeno, può essere utile chiamare in causa Edward Said. Nel *mare nostrum*, infatti, il Settentrione europeo ha progressivamente rintracciato caratteri simili a quelli sfruttati, a partire dal Settecento, dall'Occidente anglo-francese per instaurare la propria egemonia coloniale in Oriente. In *Orientalismo* (1978) leggiamo che “l'orientale è irrazionale, decaduto (o peggio, degenerato), infantile e «diverso» così come l'europeo è razionale, virtuoso, maturo, «normale»” (Said, 2013: 46).

L'*invenzione* dell'Oriente descritta da Said, dunque, è stata funzionale alla subordinazione ideologica dei territori mediterranei. L'Oriente e il Mediterraneo hanno tradotto, infatti, come sostiene Luigi Cazzato (Cazzato, 2012: 188), la differenza necessaria alla definizione dell'identità europea. Da una parte l'antitesi esterna, dall'altra quella interna, ossia il proprio *Oriente interno*.

È interessante notare che avvicinando le *images* circolanti sulla realtà iberica e quella meridionale, specialmente siciliana, con insistenza si ritrovano il tema della desertificazione e dunque il paragone con il continente africano. Tale aspetto emerge nelle *Lettere persiane* di Montesquieu, per esempio (Montesquieu, 1996: 170); nella *Vita scritto da esso*, Alfieri definisce la Spagna “regno africanissimo” (Alfieri, 2007: 149) e Victor Hugo introducendo il poema *Les orientales* scriveva: “L'Espagne c'est encore l'Orient” (Hugo, 1984: 580).

Rispetto al Sud italiano e specialmente alla Sicilia, basta richiamare l'*immagine patologica* del Mezzogiorno diffusa dai nostri *padri della patria* dopo l'unificazione. Luigi Carlo Farini scriveva a Cavour: "Che barbarie! Altro che Italia! Questa è Africa: i beduini, a riscontro di questi cafoni, sono fior di virtù civili" (Giardina, Sabbatucci e Vidotto, 2003: 738).

Sebbene i territori siciliani e spagnoli vantino un evidente passato arabo, il paragone africano era praticato con chiare finalità denigratorie.

3. IL DIALOGO INTERCULTURALE

L'immaginario iberico di Sciascia opera in una direzione nettamente opposta rispetto a questi discorsi. Invece di allontanare la penisola iberica dall'Italia, attraverso il menzionato *movimento pendolare* tra presente e passato, occidente e oriente, l'autore finisce per avvicinarla in un'immagine siculo-spagnola caratterizzata, come visto, dal *gioco delle somiglianze*.

Sciascia non ricade nel *discorso orientalista* perché, oltre a conoscere a fondo la realtà iberica, dimostra piena coscienza dei meccanismi attivi nel dialogo interculturale e delle implicazioni ideologiche sottese alle *images*.

Nel penultimo capitolo del romanzo *Porte aperte* (1987), il giurato amico del *piccolo giudice* protagonista afferma:

il guaio, con gli italianizzanti, e non soltanto con quelli francesi, è che amando di noi il peggio, finiscono di amarci appena cominciano a vedere che c'è un meglio.

[...]

Come tutti gli amori, del resto. C'è sempre qualcosa di sbagliato, nei riguardi dell'altro. E figuriamoci nell'amore per un paese che non è il nostro, con tutte le generalizzazioni in cui si cade... (Sciascia, 2012: 1118).

La parzialità dell'amore degli stranieri verso l'Italia è la naturale conseguenza del gioco di rispecchiamenti che si innesca nel dialogo tra culture diverse.

Nel *reportage* dedicato a un viaggio in Libia apparso il 12 giugno 1965 su *L'Ora*, è centrale il tema della relatività delle gerarchizzazioni nazionali promosse dagli stereotipi. Sciascia allontanandosi da Tripoli è colto da queste impressioni:

lungo la strada lo spettacolo degli arabi abbandonati al riposo, dentro ogni minima striscia d'ombra che cade dalle case, ci fa sentire parte di una civiltà attiva e produttrice, lontanissimi da questa condizione d'ozio e di sonno in cui l'arabo tranquillamente affonda. La stessa impressione, insomma, che un torinese può avere percorrendo una strada della Sicilia e un tedesco percorrendo una strada del Piemonte. C'è sempre un sud da disprezzare e da amare, per fortuna. Per mio conto, soltanto da amare (Sciascia, 1991: 90).

Sciascia, in linea con quanto scritto da Said in *Orientalismo*, non nega l'esistenza delle *differenze*. Tuttavia, nella prosa "Come si può essere siciliani?", contenuta in *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (1989), si legge che tali *differenze*:

non sarebbero tali da provocare conflittualità e chiusure se i pregiudizi non le accentuassero ed esasperassero; se remore, difetti e virtù [...] venissero messi in conto della diversità del mondo e non della inimicizia del mondo (Sciascia, 2004a: 519-520).

Tornando all'ispanofilia sciasciana, in sintesi, le pagine di viaggio analizzate dimostrano una netta distanza da ogni banalizzazione stereotipica. Sicuramente, in quelle pagine è presente una certa *elusione della diversità* iberica, della quale riceviamo un'immagine poco variegata nei tratti. Tuttavia, tale carenza trova riscatto nella peculiare lettura essenzialista proposta del popolo spagnolo, lettura tutta giocata sull'*ordine delle somiglianze* con la realtà siciliana. La ragione profonda di tale assimilazione siciliana della Spagna la ritroviamo in *Pirandello e la Sicilia*, nel capitolo "Girgenti, Sicilia", dove Sciascia scrive:

[...] se la Spagna è, come qualcuno ha detto, più che una nazione un modo di essere, è un modo di essere anche la Sicilia; e il più vicino che si possa immaginare al modo di essere spagnolo (Sciascia, 2004b: 1045).

La generalizzazione contenuta in questa definizione del *modo di essere* siculo-spagnolo può essere sicuramente problematizzata, tenendo a mente le critiche di Said all'“essenzialismo sincronico” celato nel discorso orientalista. Tuttavia che l'essenzialismo di Sciascia sia tutt'altro che semplicistico e libero da ambiguità ideologiche lo confermano l'exkursus appena delineato e, in ultima istanza, la visione sciasciana di un'unità culturale mediterranea nella quale “la continuità Spagna-Sicilia” deve essere contestualizzata.

4. L'UNITÀ CULTURALE MEDITERRANEA

Lo scambio epistolare tra Leonardo Sciascia e il celebre ispanista Vittorio Bodini, risalente agli anni Cinquanta, riflette perfettamente questa tensione sovranazionale. Nella lettera del 20 settembre 1956, lo scrittore salentino scrive all'amico siciliano:

Dovremmo estendere il lavoro al mondo arabo. Fare una collana (che potremmo dirigere assieme) di testi antichi e moderni, arabi, spagnoli, portoghesi, catalani e magari provenzali. Muoverci nell'unità culturale meridionale. Soprattutto però il mondo arabo-ispánico dovrebbe essere il nostro obiettivo (Bodini e Sciascia, 2011: 130).

L'iniziativa intercetta pienamente gli interessi di Sciascia, il quale, nell'ottobre dello stesso anno già propone un titolo per il progetto: “A mio vedere, la collezione [...] sarebbe da intitolare «Mediterranea»” (Bodini e Sciascia, 2011: 136).

La collana, che prende effettivo avvio nel 1959, suggella l'idea di un'unità mediterranea nella quale contestualizzare il *movimento pendolare* siculo-spagnolo delineato brevemente in questo lavoro. Alla base c'è la visione di un “mare che, nei secoli, anziché dividere e allontanare, ha unito e favorito l'intrecciarsi di scambi” [...] generando in tal guisa “un mondo composito, ma anche unitario” (Sciascia, 1985: 7), come si legge nel volume fotografico di Enzo Ragazzini, *Mediterraneo: viaggio nelle isole*, per il quale Sciascia nel 1985 ha curato il saggio introduttivo “Le isole del Mediterraneo: miti, vita, emblemi”.

Il saggio prende le mosse da un viaggio dell'autore nell'isola di Malta, il quale innesca una fittissima rete di *associazioni mediterranee* tra storia e letteratura, *cose viste* e *cose fantasticate*. Il testo, infine, è seguito da una breve scelta antologica che, nelle intenzioni di Sciascia, vuole esemplificare letterariamente “i punti essenziali” di un possibile e auspicabile “discorso” sull'unità mediterranea. Vengono raccolti versi e prose di Antonio Machado, Omero, El-Idrisi, Saverio Scrofani, George Byron, Ibn Ġubayr, Francesco Lanza, Niccolò Tommaseo, Lazzaro Spallanzani, Edoardo Avogrado, Emilio Cecchi, Mario Praz, Pedro Salinas, Elio Vittorini, David Herbert, Luigi Pirandello, Franz Zeise e Walter Scott.

Attraverso questi testi Sciascia riafferma l'idea di una geografia mediterranea in cui le culture dialogano e cercano i mutui interscambi in vista di un superamento delle prestabilite gerarchie politico-economiche. Per definire tale tensione etica e militante rispetto a queste tematiche interculturali – e per avvicinarci alla conclusione – può essere utile chiamare in causa il *pensiero meridiano* proposto dal sociologo Franco Cassano. Nel saggio intitolato *Il pensiero meridiano* appunto, Cassano scrive nel 1996:

Pensiero meridiano vuol dire fondamentalmente questo: restituire al sud l'antica dignità di soggetto del pensiero, interrompere una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri. Tutto questo non vuol dire indulgenza per il localismo [...]. Al contrario un pensiero meridiano ha il compito di pensare il sud con maggior rigore e durezza (Cassano, 1999: 3-4).

Il *pensiero meridiano* definisce una forma di resistenza al pensiero unidimensionale del *turbocapitalismo*, una prospettiva etica e politica che recupera, a discapito del disumano ritmo dell'accumulazione, quel senso della *misura* di cui *i sud* delle egemonie economiche occidentali sono ancora depositari.

Secondo Cassano il *pensiero meridiano* nasce come possibilità gnoseologica con la filosofia greca, proprio sulle coste del Mediterraneo, perché esso dal greco *mesogaios*, “tra le terre”, “è soprattutto [...] un intervallo che collega”, “una distanza che mette in relazione” e pertanto “il rapporto tra le differenze (con le loro dinamiche complesse, conflittuali spesso tragiche) è qui sin

dall'inizio il problema". "Questo mare-confine" "costringe ad ospitare la scissione", allena la coscienza alla mobilità, alla pluralità. Per Cassano, "il mare rende orizzontale un sapere che era verticale, spinge la fissità della terra a confrontarsi con il moto incessante ed infinito delle onde". Tuttavia, a differenza della dismisura dell'oceano, il mare "separa dalla Madre-Terra ma non conduce a rinnegarla", non provocando così un "relativismo incurabile" (Cassano, 1999: 23-26).

Alla luce di queste riflessioni, l'"umanesimo civile" di Leonardo Sciascia sicuramente non ha mai perso di vista il mare, se pensiamo alle sue denunce radicali sia delle contraddizioni siciliane che nazionali. Inoltre, Leonardo Sciascia, colui che "contraddisse e si contraddisse" (Traina, 1999: 38) in onore dell'infinito esercizio del dubbio su ogni aspetto della realtà, sembra riproporre "l'ambivalenza dell'uomo mediterraneo" di Cassano.

"L'uomo mediterraneo" – scrive infatti il sociologo – "vive sempre tra terra e mare, limita l'una tramite l'altro". Egli non conosce un solo movimento, piuttosto "l'andare-tornando" e "il tornare-partendo", l'"aver casa non nell'equilibrio ma nell'ossimoro", il "partire non per fuggire ma avendo confidenza con il *nostos* (ritorno), ma anche il suo contrario, l'essere altrove quando si è casa" (Cassano, 1999: 43-45).

Procede in questa direzione, dunque, anche l'apertura sovranazionale e il *movimento pendolare* siculo-spagnolo brevemente descritto in questo intervento. Infine, l'eredità artistica di Sciascia sembra proprio spingere a quella "sfida antica e grande" che il Mediterraneo secondo Cassano contiene in sé: "quella di costruire collegamenti e contatti, di costruire ponti, di rendere *pontos* quel mare alto e difficile" (Cassano, 1999: 49).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri, V. (2007). *Vita*. A cura di M. Cerruti. Milano: BUR.
 Benjamin, W. (1971). *Immagini di città*. Torino: Einaudi.
 Bodini, V. e Sciascia, L. (2011). *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*. A cura di F. Moliterni. Nardò: Besa.
 Minervini, G. e Salvatore, G. (1991). *Mediterraneo*. Italia: Medusa Film.

- Cassano, F. (1999). *Il pensiero meridiano*. Bari: Laterza.
- Cazzato, L. (2012). Oriente within, Nord without: il meridionismo e i romantici inglesi. *Altre modernità/Otras modernidades/Autres modernités/Other Modernities. Rivista di studi letterali e culturali*, 8 (11), 188-206.
- Giardina, A., Sabbatucci, G. e Vidotto, V. (2003). *Profili storici. Dal 1650 al 1900*. Bari: Laterza.
- González de Sande, E. (2009). *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*. Introduzione di Sarah Zappulla Muscarà. Foto di Giuseppe Leone. Catania: La Cantinella.
- González Martín, V. (2000). España en la obra de Leonardo Sciascia. *Cuadernos de Filología Italiana*, n° extraordinario, 733-756.
- Hugo, V. (1984). Les orientales. In *Oeuvres poétiques*, vol. 1 (pp. 575-707). Parigi: Gallimard.
- Ricciarda, R. (2001). L'andare per la Spagna di un siciliano: immagini di viaggio. In N. Tedesco (a cura di), *Avevo la Spagna nel cuore* (pp. 191-207). Milano: La Vita Felice.
- Santos Unamuno, E. (1997). Italia e Spagna tra folklore e canzonetta. In D. Puccini (a cura di), *Gli spagnoli e l'Italia* (pp. 281-284). Milano: Scheiwiller.
- Said, E. W. (2013). *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano, Feltrinelli.
- Sciascia, L. (5 marzo 1983). A Salamanca, nell'Università di Unamuno. *Corriere della Sera*, p. 3.
- Sciascia, L. (1985). Le isole del Mediterraneo: miti, vita, emblemi. In E. Ragazzini (a cura di), *Mediterraneo: viaggio nelle isole* (pp. 9-10). Milano: Touring club italiano.
- Sciascia, L. (1991). *Quaderno*. Introduzione di V. Consolo. Nota di M. Farinella. Palermo: Nuova Editrice meridionale.
- Sciascia, L. (2000). *Ore di Spagna*. Introduzione di N. Tedesco e fotografie di F. Scianna. Milano: Bompiani.
- Sciascia, L. (2004a). *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. In C. Ambroise (a cura di), *Opere 1984-1989* (pp. 517-727). Milano: Bompiani.
- Sciascia, L. (2004b). *Pirandello e la Sicilia*. In C. Ambroise (a cura di), *Opere 1984-1989* (pp. 1041-1203). Milano: Bompiani.
- Sciascia, L. (2012). *Porte aperte*. In P. Squillacioti (a cura di), *Opere*, vol. 1 (pp. 1051-1126). Milano: Adelphi.
- Traina, G. (1999). *Leonardo Sciascia*. Milano: Bruno Mondadori.

MONDI, UOMO, NATURA: COESISTENZA
DI PASSATO E FUTURO NELL'OPERA
AUDIOVISIVA DI STANISLAO NIEVO
WORLDS, MEN, NATURE: COEXISTENCE
OF PAST AND FUTURE
IN STANISLAO NIEVO'S AUDIOVISUAL WORK

Paola POPULIN

Università di Roma Tor Vergata

Universidad del País Vasco

Riassunto

L'opera di Stanislao Nievo si declina in una molteplicità di espressioni letterarie e audiovisive facenti capo ad un tema fondamentale: la coesistenza di passato e futuro nel flusso temporale. Memoria e tradizione non sono però modelli museali da ammirare e imitare, ma si realizzano continuamente in una prospettiva in evoluzione. L'uomo, presente, è al centro di un processo di conservazione, trasmissione e attualizzazione e agisce tramite la consapevolezza del suo essere in quanto ponte tra i tempi e, in qualche modo, elemento naturale. Tra i manoscritti conservati nell'archivio della Fondazione Nievo, molti dei quali inediti, si possono leggere soggetti, trattamenti e sceneggiature per radio e televisione, oltre ai progetti cinematografici mai realizzati; in tutti questi il legame tra il tempo e l'uomo è la scelta narrativa di Nievo.

Parole chiave: uomo, tempo, memoria, spazio.

Abstract

The work of Stanislao Nievo is a multiplicity of literary and audiovisual expressions which are part of a fundamental theme: the coexistence of the past and the future in the temporal flux. Memory and tradition are not museum models to admire and imitate, but they are continually carried out in an evolving perspective. The man, in his present, is at the center of a process

of preservation, transmission and actualization and acts through the awareness of his being as a bridge between the times and natural element. Among the manuscripts preserved in the archives of the Nievo Foundation, many of them unpublished, one can read subjects, treatments and screenplays for radio and television, in addition to the cinematographic projects never made; in all these the link between time and man is the narrative choice of Nievo.

Keywords: man, time, memory, space.

Il rapporto che lega Ippolito e Stanislao è molto chiaro ed è quasi, per Stanislao, una scelta estetica e il suo percorso letterario. Esempari queste parole:

Vi sono autori che per qualche ragione entrano nel sangue e la loro presenza accompagna chi ne rincorre la storia e la letteratura come una parte di se stesso, una parte controversa e affatto comoda, dove l'ombra del super-io si fonde in un orizzonte orgoglioso, sfrenato e rigido assieme. È l'eredità, sia che giunga dalle lettere, dai cromosomi o dall'esperienza. È amore in un canale faticoso dove confronti e espressioni sono precetti difficilmente violabili quando le due figure si avvicinano. Ma è anche un retaggio di energia e dedizione che forse altri rapporti più nobili e accademici non producono, obliterano (Nievo, 1998: 159).

Energia e dedizione sono le due cose che spingono Stanislao ad una ricerca costante delle radici ma anche di una soluzione al mistero della scomparsa di Ippolito. Stanislao diventa noto con *Il prato in fondo al mare*, romanzo nel quale ripercorre non solo gli ultimi momenti della vita dell'avo, ma la storia delle sue ricerche verso l'ipotesi di soluzione del caso, destinato poi ad essere un mistero insoluto.

Argomento questo che si presta facilmente ad un soggetto cinematografico più che ad un documentario. Prima ancora infatti, o contemporaneamente, al libro Stanis decide di raccontare la storia misteriosa cogliendo l'occasione per narrare gli ultimi giorni di Ippolito.

Nel 1972 Stanis scrive per la RAI un soggetto dal titolo *La fretta di vivere*, che dovrebbe essere inserito in una serie dal titolo *Sulla scena della vita*. Il progetto però non va in porto: con una lettera del 18/05/1973¹, in riferimento a precedenti comunicazioni e colloqui dal 1972, si comunica a Nievo che la RAI decide di soprassedere alla realizzazione del programma, saldando il lavoro fino ad allora effettuato da Stanislaio con la cifra di 200.000 lire, inizialmente prevista come anticipo. Per la realizzazione del programma televisivo Nievo cura, oltre al soggetto e trattamento già quasi in forma di sceneggiatura, anche la fase di preparazione: non si dimentichi la sua attività di organizzatore generale del film *Africa addio* (1966), e prima ancora di *La donna nel mondo* (1963)², nonché il progetto del documentario, di cui cura poi la regia, *Germania sette donne a testa*, realizzato insieme a Paolo Cavallina.

La struttura del programma prevedeva tre puntate di 40' ciascuna. I titoli erano *I Bambini per l'Italia*, che avrebbe narrato l'infanzia di Nievo, (1831-1848), *La voglia di vivere* (1849-1859), e la *Fretta di morire*, che narra degli ultimi due anni di vita di Ippolito e la vicenda del naufragio. Sorprendente come il primo tema sia stato poi ripreso e in qualche modo realizzato nel Parco letterario su Nievo:

Che cosa rimane allora di obiettivo, di fisicamente inquadrabile, nelle pagine scritte dal lontano autore, agli occhi del critico che appartiene lui stesso a questa vicenda letteraria e consanguinea? L'emozione e l'analisi spesso raggiungono apici trepidi, o razionalmente troppo freddi. Dove allora si situa un punto di verifica non mutabile o quasi? Nel paesaggio descritto, se si è conservato (Nievo, 1998: 159).

È soprattutto il terzo capitolo che sarà ampliato e tornerà ad avere vita in diverse forme nell'arco dei cinque o sei anni successivi.

¹ Lettera DCTCS/A/Ct/1183, Archivio Fondazione Nievo.

² In entrambi collaborò con Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi. È però, nel secondo film, accreditato nei titoli come organizzatore generale per l'estero.

Il progetto, che appare già strutturato e pronto per la realizzazione, come si è detto, si articola intorno a tre punti che costituiscono una costante del racconto su Ippolito:

1. Identificazione costante tra Ippolito e Stanislao.
2. Valorizzazione dell'elemento soprannaturale.
3. Culto dei luoghi, che a sua volta si articola in una dimensione della memoria identificata in una dimensione sospesa tra elementi spaziali e temporali (viaggi spazio/tempo, immersione, profondità, segreto, pietra).

Il trattamento prima e la sceneggiatura esistente aprono con la ricostruzione dell'affondamento dell'Ercole. Nella scena 1 il dialogo dei soldati sulle scarpe e sull'approvvigionamento offre a Ippolito/Stanslao l'occasione per parlare della situazione politica, secondo una tecnica che anche Ippolito spesso usava. Quello però che risulta evidente è la coesistenza di passato e presente che, come si è detto, è quell'elemento di identificazione tra i due Nievo e che costituisce linea portante della produzione di Stanislao: nel dialogo infatti i limiti temporali sembrano elidersi l'un l'altro e il disagio dei soldati può essere riferito alla generalità della condizione durante gli eventi bellici.

Dopo la scena della tempesta, il racconto propone altro flashback su un evento del 1860, in cui Ippolito, a bordo del *Lombardo*, si trovò in difficoltà. A questo punto, una sorta di ulteriore flashback racconta di una lettera in cui Ippolito confessa di temere il mare e, nella scena 13, immediatamente seguente, si propone l'inserito di un filmato di repertorio tratto da *La Pisana*³, e successivamente dal film *Viva l'Italia*.

Da questo punto in poi il testo prevede interviste ma i tempi si alternano tra passato e presente, sovrapponendo ricostruzione e interpretazione: dalla poetessa Fuà Fusinato a Bice Melzi d'Eril (unico amore di Ippolito?) si passa ad intervistare Sergio Romagnoli e Folco Portinari. In un alternarsi continuo di tempi – che, oltre ad essere uno dei misteri della natura quasi atemporale di ogni archivio, è una delle migliori tracce della

³ Sceneggiato con la regia di Giacomo Vaccari e il testo di Aldo Nicolaj, edito nel 1960.

identificazione tra lo scrittore e il suo avo – Stanislao parla della sua immersione nell'Archivio di Torino e Napoli, dove ritiene sia alquanto misteriosa la scomparsa di alcuni documenti. L'immagine dell'immersione porta con sé una valenza simbolica molto elevata nella scrittura di Stanislao: lo scavo e la discesa nelle viscere della terra, in un sito archeologico o sotto gli strati della vita di Roma, o ancora sotto la superficie del mare consente di vedere meglio quello che si trova al di sopra, in una sorta di figurazione l'una dell'altra dimensione. È spesso come se lo strato superiore si verificasse solo in virtù della conoscenza dell'altro; la conoscenza però non avviene solo nel momento in cui si *vede* e si *tocca* l'oggetto o la storia cercata, ma avviene con l'intuizione del ponte temporale e la conseguente percezione – non ancora visione – della contemporaneità dell'essere e dei fenomeni.

Il mistero appartiene ai luoghi, che a loro volta contengono il mistero del tempo:

Scena 34

Il Tagliamento, «un luogo misterioso e assente di vita, in mezzo alla vita rustica della campagna [...] è il fiume che spacca il Friuli in due parti, e –senza averne le caratteristiche fertili ed essenziali, rappresenta un po' per certe sue caratteristiche mitiche, paurose, imponenti, il Nilo del Friuli» (*La fretta di vivere*).

Così le acque del fiume possono essere il luogo, denso di fascino e storie, come lo sono edifici che conservano storie rivelabili solo a chi ne intuisce i segreti. I castelli sono storie collettive e familiari, sia nella scrittura di Ippolito che in quella di Stanislao, e in tal modo Nievo è descritto nella prima parte de *La fretta di vivere*:

Scena 30

Esisteva nello scrittore un fascino del fantastico che si sviluppò in lui fin da fanciullo. Lo crearono gli ambienti dove visse i primi anni. Era una suggestione silenziosa e un po' amara delle cose del passato che si sgretolano.(prima «in rovina»). Da ciò nacque la predilezione per i castelli semiabbandonati e⁴ le vicende a loro connesse.

⁴ Nel manoscritto qui, poi cancellato, “austeri dove spesso viveva”.

Nella scena 42, il castello di Fratta è presente con tutta la sua attualità; nel parco letterario su Nievo, letteralmente, la cucina “riemerge dai ruderi”, ne *Il padrone della notte*, ultimo racconto della omonima raccolta, il castello avito dei Nievo si sgretola in parte per il terremoto, testimoniando la forza oscura di una natura ostile e fuori controllo, simile ad un drago del sottosuolo che si cela per riemergere distruggendo. Nelle descrizioni nieviane dei luoghi uno degli aggettivi ricorrenti è *silenzioso*: sono silenziosi i corridoi delle viscere di Roma e il rumore delle acque di fogna, lo sgretolio delle mura che sembrano dissolversi per opera dell’inaspettato mostro, le pietre che testimoniano un passato che, spirito, appare dal nulla e si appropria del presente, così come silenziosa la percezione della morte per il viaggiatore sulle orme perdute dell’aereo precipitato nel deserto⁵.

Nel secondo tema l’elemento magico e soprannaturale prevale, nel riferimento alle novelle filosofiche scritte da Ippolito e soprattutto alla *Storia filosofica dei secoli futuri*, nel suo carattere complesso, come rilevato da Olivieri (2015: XXXI) nell’introduzione alla recente edizione delle opere di Ippolito.

Sempre presente una lettura significativa e premonitrice degli scritti di Ippolito: nel 1860, ripercorrendo storie e miti del progresso, egli vede nel viaggio in mare non solo la possibilità di una scoperta da cui i posteri potranno trarre vantaggio, ma anche una necessità di morte. La paura del mare è dovuta al fascino dell’ignoto che caratterizza sia il viaggio, che la destinazione, che la profondità oscura della via, ed è palese in queste parole che Ippolito scrive a proposito delle esplorazioni antiche:

Ogni vittoria, ogni progresso, ha i suoi martiri: ma è legge universale; né è soltanto dalle onde micidiali dell’Oceano che le anime volano in cielo a raccontare a Dio i loro sforzi, e le miserie e la morte sostenute per il vantaggio comune. Piangiamo dunque sulla sorte dei poveri naufraghi; ma piangiamo con invidia e con proposito di generosa emulazione (Olivieri, 2015)⁶.

⁵ In *Il sorriso degli dei* Stanislaw ripercorre l’intreccio, razionalmente inspiegabile, tra tre generazioni: quella recente è il continuo riproporsi delle due precedenti.

⁶ Articolo anonimo attribuito a Nievo e comparso in *La Ricamatrice* XIII, 16 maggio e 16 giugno 1860, poi in *Le ore casalinghe*, n. 1860, in Olivieri (2015).

La paura è quasi connaturata all'atto di voler solcare il mare, ma chi lo affronta spesso lo fa per un vantaggio comune che i posteri riconosceranno. Il mistero del naufragio è come segno premonitore degli ultimi giorni di Ippolito. Il racconto del naufragio apre, oltre a *La fretta di vivere*, anche il radiodramma *Il naufragio dell'Ercole*, in una descrizione rapida e concitata.

Così *Il naufragio dell'Ercole* è presentato per la sua messa in onda delle 21:15:

nel radiodramma confluiscono la storia del naufragio e la storia della sua ricostruzione scientifica. La molteplicità di aspetti tecnici e magici entro cui si iscrive la morte di Nievo offre l'opportunità di una vicenda avventurosa e unitaria di tipo nuovo e sperimentale: un racconto labirinto, tanto romanzesco quanto scientificamente inattaccabile (RadiocorriereTV, 1976: 78).

È qui, in queste sceneggiature e in particolare nel radiodramma, che Stanislao rilegge gli scritti dell'avo interpretandoli in quella chiave misterica che intreccia passato e presente e conferisce alla drammaturgia una efficacia notevole fondata, come rilevato dal recensore, su un racconto *labirintico*; del resto si pensi agli altri scritti di Stanislao, quali *Il sorriso degli dei*, in cui i tre destini sono in realtà un destino unico che condurrà verso una rivelazione.

Non solo le azioni, gli eventi e le storie sono significativi per comprendere il senso dell'uomo ma anche gli elementi naturali contengono in sé alcuni segni: in questo passo del radiodramma il confronto tra l'Uomo e la Natura assume una dimensione dialogica che si colloca su un piano unitario, senza distinzioni di codici. Le dinamiche dell'esercizio del potere si svelano nell'incalzare delle onde, nella descrizione consueta di una Natura ingrata e nemica, ma anche nella sottomissione dei marinai che intravedono l'unica possibilità di salvezza nella preghiera al mare, incontrastata divinità:

Battuta 139 ALTRA VOCE

«Non bestemmiare. Pregalo. È lui il padrone».

140 NIEVO, sottovoce

«Ci lascia il tempo di pensare, la cosa peggiore. Eccolo cos'è il mare. Chi l'avrebbe detto quando scrivevo i miei libri. Ha ragione il marinaio, è lui il padrone. [...]» PAUSA «e io, cosa sono? Ho paura ma non posso mostrarla, nemmeno ora. È l'ultimo regalo per quei poveretti. Cosa direbbero se mi abbandonassi all'istinto, loro che mi guardano come la speranza delle loro miserie? Perché si deve giungere sopra un relitto in burrasca per capire? Quelle descrizioni di naufragio, che ho scritto 3 anni fa... ecco, ora mi arrivano addosso... e nessuno saprà mai che sono vere, vere. La disperazione, il grande nemico... no, questo no! L'orrore freddo e morbido, la bestialità languida dei volti, e tante vite in fronte al mostro (più piano)... il mare. Come quella mia poesia, tre anni fa: (recita una sua poesia) "de suoi terrori finchè mare e cielo parver toccarsi sopra il misero legno"».

E, qualche battuta più in là, mentre si ritorna al racconto dell'indagine immediatamente successiva al naufragio:

259 GIORNALISTA, semiserio

«mi sembra un prete, signor delegato. Quanta religiosa deferenza, per il mare!»

260 DELEGATO

«Sì, è proprio religione. Il mare è un arcangelo, vivo e inafferrabile, meraviglioso e vendicatore. Soltanto non vi dice mai se sta dalla parte vostra o da quella del Demonio. La gente che lo conosce, lo teme. Anche se non se ne può staccare per tutta la vita».

Torna, nel radiodramma di Stanislao, l'uso di termini quali *orrore*, *bestialità*, *mostro*, *vendicatore* non certo infrequenti nelle altre scritture nieviane. Il terrore accompagna la realtà come se fosse uno specchio in cui ci si riflette e in cui appare la belva. Tutto è parte di un insieme, i segni sono univoci nell'indicazione del destino e ogni elemento si colloca in un luogo che acquista significato nell'evolversi generale delle storie.

[...] a bassa voce, tra sé «*Altri muoiono in quest'istante e mi chiamano. E io, con la mia mania di scrivere posso raccontare questa tragedia solo a me*».

La scrittura assume, per Stanislao, un ruolo rivelatore in quanto è il momento in cui si prende contatto con l'ignoto, in cui i varchi temporali possono essere resi reali: la scrittura fissa ciò che la percezione anticipa e realizza la visione. Nelle battute immediatamente successive Ippolito/Staniš cita "Le confessioni di un italiano" e si rammarica perché l'hanno letto in tre. Il romanzo, al di là della valutazione di Staniš, è forse uno dei più significativi romanzi dell'800, anticipatore di una storia che poi Ippolito non riuscirà a vivere.

E, nelle battute successive, in parole coperte da un vento sempre più forte, continua:

Come far capire che la realtà appare soltanto ora. È la stessa, ma come diversa!! E gli uomini? Lottano, si aiutano, meglio si alleano per un attimo. Poi si azzuffano per un pezzo di legno che, per un istante, sembra più saldo, un'ancora di salvezza. Guarda lì come sono? Riuniti come pecore sotto il temporale, con gli occhi fermi, bovini.

In questo momento del dramma è particolarmente efficace, dal punto di vista drammaturgico, il suono del vento: esso è infatti, nel codice cinematografico, il simbolo del male o dell'arrivo di qualcosa di imprevisto e ineluttabile mandato dai demoni. Anticipa il destino di morte inevitabile in un attimo imprevisto. La salvezza è raffigurata in un misero pezzo di legno ma la profondità è pronta a divorare. L'abisso che divora le vittime richiedendone il sacrificio è un altro topos sin dai tempi dei primi racconti epici che ci sono giunti, ma è sempre un sacrificio necessario richiesto dalle divinità. Così come la scomparsa del fratello di Staniš, divorato dall'aria e restituito alla terra nei cieli sopra il Sahara, in un incidente aereo.

L'uomo può anche raggiungere la vetta, ma non sarà mai liberato dal senso della caduta verso il basso, come subito dopo: "In Friuli, una volta, sul monte Canin ho provato lo stesso effetto di solitudine, paura e salvezza. Sotto c'era lo strapiombo e sopra il vento, come qui. Perché mi viene in mente? E tutto così chiaramente".

La minaccia del vento e lo strapiombo pongono l'uomo davanti non tanto ad una sua fragilità, ma alla sua *salvezza* nei

confronti della Natura. In effetti, come già si è visto, secondo Stanislaw e la sua rilettura degli eventi e delle scritture dell'avo, l'Uomo non si pone in un rapporto di vittimistica subordinazione rispetto alla Natura, ma in una relazione di biunivocità in cui la salvezza è rappresentata dal tentativo di comprenderne le parole e i segni. Ne *Il palazzo del silenzio* il potere della natura si estrinseca negli spazi sotterranei che, pur costruiti e usati dall'uomo, sono le viscere della terra, pronte ad inghiottire le vittime togliendo loro l'aria e la luce. Gli spazi misteriosi sono le stesse costanti dei luoghi e delle città attraverso la storia: come per la cucina di Fratta che sembra riemergere dopo il crollo, inghiottita e non solo coperta dalle macerie, così ne *Il canto di pietra* le pietre sono la memoria e la storia. In questa raccolta poetica sono ancora ricorrenti i termini e le correlate immagini di *pietra/e*, *memorie*, *silenzio* e la materia, nella sua capacità di resistere, pur se in forme diverse – polvere, sassi, pezzi di mura, gallerie – parla del passato fornendo indicazioni per il futuro ma anche suggerendo la logica degli eventi presenti.

È difficile dunque poter parlare con la Natura: il rapporto dialogico, pur fondato su un codice unico, sembra all'ultimo atto spezzarsi contro la fortezza invalicabile della paura, superabile solo nella possibilità innegata all'uomo di poterne intuire il frasario. La legge della vita è dunque la ricerca costante, il viaggio continuo, come nelle parole del suo compagno di viaggio.

147 SALVIATI

hai sempre avuto fretta di vivere, Ippolito. Ti hanno messo il morso, prima a fare il cassiere, poi il contabile. Tu volevi scappare, vivere. E ci hai cacciati tutti in questo guaio.

È qui che l'ultimo viaggio di Ippolito sembra assumere, rispetto alla realtà storica, un valore aggiuntivo, come se fosse un viaggio di scoperta, necessario alla sorte di Ippolito come al destino dei compagni e della spedizione. La fretta di vivere è attribuita a Ippolito ma è forse ciò che Stanislaw sente come l'elemento biografico a sé più vicino. Viaggiatore per tutta la sua vita, Stanislaw è stato anche un autore multiforme che ha percorso diversi itinerari e forme di scrittura, così come il suo avo Ippolito che, nella sua breve vita, è stato scrittore molto prolifico.

È proprio il naufragio che inaugura il viaggio di Stanislao nella scrittura e da lì inizia, come si è detto, anche la narrazione del dramma radiofonico. La scena del naufragio è rivissuta nel momento stesso in cui il ricercatore e il pilota cercano disperatamente qualsivoglia traccia del relitto, ma misteriosamente sembra svanire tutto:

217 RICERCATORE

È impossibile che sia sparito. Abbiamo trovato tutto ora: scoglio, mina, crociera, ma il relitto è sparito. Tutto cambia. Sembra una faccenda stregata, questa dell'Ercole. Da quando hanno cominciato a cercarlo, una settimana dopo che era scomparso 100 anni fa.

Di certo l'elemento del mistero, come si è detto, è funzionale ad una sceneggiatura o copione a conferire un maggiore interesse, ma l'elemento soprannaturale e il senso del mistero è presente nella scrittura di Stanislao fino al punto di costituire un elemento primario. Torniamo dunque al terzo punto delle nostre considerazioni iniziali, a proposito delle peculiarità caratterizzanti la scrittura di Stanislao. Essa spesso è fondata su una linea temporale che va molto al di là di una semplice alternanza di flashback e flashforward e appare come una scrittura in cui una dimensione verticale e orizzontale si equivalgono. Nella linea orizzontale del tempo passato presente futuro coesistono. Si prenda a riferimento ancora, naturalmente, un'opera come *IL sorriso degli dei*, in cui la storia si articola su una molteplicità di punti dislocati in un cerchio spaziale ben definito e che si dipana in una linea temporale sequenziale e insieme contemporanea. La sequenzialità degli eventi si confonde nella dimensione unica, che può essere quella circolare. Se dovessimo infatti fare una rappresentazione grafica, potremmo constatare che l'incrocio delle dimensioni orizzontale e verticale sono chiuse in cerchio in cui si realizza la molteplicità del possibile. Così come in *Il palazzo del silenzio* in cui le dimensioni alto/basso non rappresentano ognuna il contrario dell'altra (come accadrebbe in un racconto fantascientifico), ma ognuna il completamento dell'altra e inoltre il sottosuolo ha anche la facoltà di far rivivere il passato

nella visione del sacro e degli dei, come accade nel romanzo *Aurora*, in cui nello scavo archeologico si scopre il mistero di una sacralità femminile, fino a giungere ai racconti del *Padrone della notte*, a cui si è già accennato e infine a *Aldilà*, scritto in cui⁷ si esplorano i confini non solo del tempo ma il nesso tra ciò che si definisce come *vita* e ciò che si definisce *morte*.

Se l'elemento soprannaturale porta il lettore/spettatore a riconoscere un genere specifico e a classificarlo come fantasy/horror, di certo i parametri, davanti alla lettura di un romanzo o sceneggiatura di Stanislaw, potrebbero essere rimescolati e talora incomprensibili. Inoltre è significativo il fatto che anche la dimensione spaziale assuma una funzione in questa scelta narrativa e si collochi in una posizione propria, diversa da altri sperimentalismi letterari dell'epoca.

Come rilevato nella recensione del radiodramma, gli elementi "tecnici e magici" si alternano e il lettore/spettatore può comprendere gli scritti di Stanislaw solo se tiene in considerazione le sue molteplici esperienze di vita e di scrittura, dagli scritti giornalistici alla fotografia, al romanzo, alla poesia, al cinema, in una fusione perfetta tale da generare e caratterizzare una scelta estetica assolutamente originale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI⁸

Favaro, A. (2016). *Archeosofie dalla luce al sottosuolo dal sottosuolo alla luce di Roma ne Il palazzo del silenzio di Stanislaw Niewo*. In M. Santiloni (a cura di), *Stanislaw Niewo all'incrocio delle arti. Letteratura, cinema, fotografia*. Firenze: Franco Cesati ed.

⁷ "Al termine dell'esistenza, quando ogni contatto umano si spegne e noi siamo soli nel viaggio da questa dimensione verso l'altrove, il cervello, stazione del pensiero secondo la sapienza antica e attuale, subisce una grande trasformazione. Che cosa fugge per sempre in quel momento, che cosa accade in quei minuti? Le energie se ne vanno, altre ne prendono il posto. Questo è il racconto di un uomo che attraversa quel limite" (Niewo, 1979: seconda di copertina).

⁸ Si ringrazia La Fondazione Ippolito e Stanislaw Niewo, e in particolare il Segretario Generale della Fondazione dott.ssa Mariarosa Santiloni che, con grande disponibilità e generosità, mi ha messo a disposizione i manoscritti oggetto di questo studio.

- Il Naufragio dell'Ercole*, ,manoscritto per l'edizione radiofonica (1976). Archivio Fondazione Nievo.
- La fretta di vivere*, manoscritto per l'edizione televisiva (1972). Archivio Fondazione Nievo.
- Nievo, S. (1976). *Il Padrone della notte*. Milano: Mondadori.
- Nievo, S. (1979). *Aurora*. Milano: Mondadori.
- Nievo, S. (a cura di). (1998). *Parchi letterari dell'Ottocento*. Fondazione Nievo-Marsilio: Roma-Venezia.
- Nievo, S. (1999). *Aldilà*. Venezia: Marsilio.
- Nievo, S. (2010). *Il prato in fondo al mare*. Venezia: Marsilio.
- Nievo, S. (2015). *Il sorriso degli dei*. Roma: Lit ed.
- Olivieri, U. M. (2015). *Ippolito Nievo, Opere*, tomo II. Ed. Ricciardi.
- RadiocorriereTV* (9-15 maggio 1976), n. 19.

JUAN ANDRÉS E LA CULTURA ISPANO-ITALIANA
DEL SETTECENTO: UMANESIMO,
SINCRETISMO E DIALOGO CULTURALE
JUAN ANDRÉS AND THE ISPANO-ITALIAN
CULTURE OF THE 18TH CENTURY: HUMANISM,
SYNCHRETISM AND CULTURAL DIALOGUE

Franco QUINZIANO

*Università degli studi di Urbino Carlo Bo
IEMYRhd-Universidad de Salamanca*

Riassunto

Si affrontano i rapporti privilegiati che il gesuita espulso Juan Andrés mantenne con alcuni esponenti *dell'intelligenza* italiana in cerca di una simbiosi italo-spagnola e nella prospettiva di superare vecchie diffidenze e ancorati pregiudizi tra entrambe le due culture in contatto. In tal senso si esaminano in particolare la sua *Lettera al Comendatore Gaetano Valenti Gonzaga* e alcune sue missive indirizzate a intellettuali ed eruditi italiani, testi che confermano il suo atteggiamento moderato ed equilibrato nelle controversie ispano-italiane, tendendo ponti con gli intellettuali italiani e discostandosi dalle posizioni nazionaliste e di carattere apologetico di molti dei suoi confratelli in esilio.

Parole chiavi: Juan Andrés, Settecento, gesuiti espulsi, polemiche ispano-italiane.

Abstract

This study deals with privileged relationships that Juan Andrés started with some members of the Italian *intelligentsia* in search of an Italo-Spanish symbiosis and in the perspective of overcoming the old distrust and prejudices between the two cultures in contact. In this perspective we examine in particular his *Lettera al Commendatore Gaetano Valenti Gonzaga* and

some of his missives addressed to Italian intellectuals and erudite.

Keywords: Juan Andrés, Enlightenment, Jesuits expelled, Hispanic-Italian controversy.

Il corpus dei *desterrados* ignaziani nell'Italia degli ultimi decenni del Settecento rimanda a un pregiato spazio di contatti, assimilazioni, ricezione e influssi reciproci di grande rilievo in cui convergono diversi ambiti disciplinari e convivono, intrecciandosi tra loro, molteplici e svariati interessi culturali. Gli espulsi, tra cui – per formazione, attivismo e maggior presenza in campo culturale – si distinsero i membri della provincia ignaziana di Aragona, si sentono vincolati a entrambe culture, la spagnola, dalla cui provengono, e l'italiana di adozione, prospettandosi come “un espacio intermedio de producción intercultural” (Borsò, 2002: 124). Anche se i religiosi della Compagnia condividono questo privilegiato spazio di intersezione culturale, non lasceranno mai di manifestare il loro apprezzamento nei confronti della Spagna e la loro appartenenza al mondo culturale ispanico, rinviando a uno spazio di intersecazione culturale che Batllori e, più recentemente Giménez López, Fabbri, Fernández Arrillaga e Guasti, per citare gli studiosi di maggior rilievo, hanno affrontato accuratamente.

Juan Andrés, “el más acabado modelo de la erudición enciclopédica setecentista y a la vez uno de los españoles de fama más universal en su tiempo” (Batllori, 1966: 505), aveva frequentato i suoi primi studi presso il Collegio francescano di Benissa. In seguito, proseguì la sua educazione nel prestigioso *Seminario de Nobles* di Valencia, ove si dedicò particolarmente agli studi di filosofia, ottenendo molto giovane la cattedra di Retorica e Poesia presso l'Università di Gandía. Questi anni nella città alicantina sono assai decisivi per la sua formazione culturale, soprattutto grazie al privilegiato rapporto – sia personale che intellettuale – che Andrés riuscì a intavolare con il valenzano Gregorio Mayans, l'erudito spagnolo di maggior spessore culturale del periodo e punto di riferimento dei *novatores* negli anni centrali del Settecento (Fuentes Fos, 2008: 36-44).

La provincia ignaziana di Aragona, e al suo interno soprattutto il gruppo dei gesuiti catalani-valenzani – tra cui, oltre a Andrés, spiccano i nomi di Eximeno, Montengón, Lasalla, Colomé, Llampillas e Masdeu –, si distinse per il loro dinamismo e apertura culturale, per l'erudizione e i molteplici interessi che contraddistinsero a molti dei suoi membri. Com'è stato osservato, dovuto all'attivo ambiente intellettuale che si respirava nelle università di Valencia e Cervera,

entre los jesuitas expulsos, los que más se distinguieron por su erudición y creación en las ciencias y en las letras, por su apertura a las corrientes culturales europeas, y por su pronta adaptación al ambiente ideológico italiano, fueron los valencianos y los catalanes (Domínguez Moltó, 1986: 51).

Nell'aprile 1767 la *Pragmática* di Carlo III costrinse Andrés, all'età di 27 anni, ad abbandonare la Spagna e l'insegnamento presso Università di Gandía, trovando ospitalità nell'ottobre 1768 a Ferrara, insieme ai suoi confratelli della provincia ignaziana di Aragona. Dopo un travagliato trasferimento via mare, carico di rischi e privazioni per i *desterrados* – che incluse una sosta nelle isole Baleari e un più lungo soggiorno in una Corsica scossa dalle lotte tra genovesi, francesi e independentisti – Clemente XIII decise nell'autunno 1768 di accogliere gli oltre 5000 espatriati – provenienti dalla Spagna e i territori spagnoli d'oltremare – nei territori che costituivano le Legazioni Pontificie, insediandosi nelle città e borghi sparsi nel triangolo Ferrara/Bologna/Rimini.

La stragrande maggioranza dei gesuiti nell'esilio, incluso dopo il *Breve Dominus ac Redemptor* che sancì l'estinzione nel 1793, si mantenne vincolata alla Compagnia, consolidando legami che consentissero loro di rafforzare il senso di appartenenza di fronte al *extrañamiento* che comportava essere lontani dalla loro patria e allo stesso tempo affrontare nelle migliori condizioni le non poche avversità che dovettero superare. L'integrazione alla nuova patria adottiva non fu affatto un processo semplice per gli ex ignaziani; tuttavia l'esilio italiano, e l'estinzione che pochi anni dopo ne seguì, per il nucleo dei gesuiti più avanzato finì per incentivare le loro

sensibilità artistiche e culturali. In questa prospettiva, se per la maggior parte l'allontanamento dalla Spagna rappresentò un profondo dramma personale, per i gesuiti con un'ottima formazione culturale e un'insaziabile curiosità intellettuale, come fu indubbiamente il caso dell'abate alicantino, la nuova residenza in Italia divenne un forte stimolo per proseguire gli studi e le ricerche in un ambiente culturale fervido di incentivi e iniziative in stretto contatto con l'élite intellettuale, non solo peninsulare, ma anche europea.

La soppressione della Compagnia e l'alienazione dei loro beni comunali costituì una perdita di importanti punti di appoggio e Andrés, come il resto dei suoi confratelli, dovette provvedere a sé stesso. Il processo di adattamento all'Italia del Settecento per gli ex ignaziani non fu privo di ostacoli e difficoltà, tra altre ragioni dovuto alla diffidenza che nei loro confronti manifestarono i suoi confratelli dell'Assistenza italiana, con i quali non scarseggiarono i conflitti. D'altro canto, come è stato rilevato, “la soppressione accentuò il processo di diversificazione interna della comunità spagnola e permise la nascita di nuove sensibilità culturali” (Guasti, 2006b: 35). Dopo un breve soggiorno a Bologna, Andrés decise di trasferirsi nel 1774 a Mantova, presso il palazzo dei marchesi Bianchi, ove si dedicò all'educazione dei loro figli. Nella sua residenza mantovana, dove l'erudito dimorò per oltre 20 anni, egli poté disporre di tempo e di una situazione agiata e di certa stabilità economica per poter dedicarsi alle sue ricerche e ai suoi studi prediletti, onorato dalla stima, l'amicizia e riconoscenza di sovrani, scienziati e letterati italiani. Leandro Moratín, il drammaturgo del neoclassicismo spagnolo che visitò la penisola tra il 1793 e il 1796, a conferma del prestigio di cui godeva il saggio alicantino, scrisse nel suo *Viage a Italia* che “ninguno salía de Mantua sin haber visto [antes] al abate Andrés [...]; célebre ya por su obra de la Literatura Universal [*Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura...*]” (1989: 560).

Com'era già accaduto nel suo soggiorno ferrarese, Mantova accolse Andrés favorevolmente, aprendogli le porte dei cenacoli, delle biblioteche e accademie più prestigiose. Nella città lombarda egli trascorse molto probabilmente il periodo più fecondo e operoso (Guasti, 2017: 134-145), pubblicando in quegli anni le sue opere di maggior rilievo, che gli diedero fama e stima,

per primo la sua monumentale *Dell'origine, de' progressi e stato attuale di ogni letteratura*, in cui l'ex gesuita di Planes avvia gli studi nel campo della moderna comparatistica¹. Grazie ai suoi ampi orizzonti di interessi e al suo prestigio intellettuale, l'allicantino divenne un insostituibile punto di riferimento culturale, come peraltro si desume dalla copiosa corrispondenza che su temi di letteratura e civiltà spagnola ed europea scambiò con letterati ed eruditi spagnoli e italiani di prestigio. Numerosi in effetti furono i contatti e i rapporti di amicizia intellettuale che l'allicantino strinse con letterati e uomini di cultura italiani – tra cui Bettinelli, Tiraboschi, Mehus, Perini, Angelo Mai, Carli, Savioli e Malvezzi – come si evince dal nutrito epistolario, di oltre 1300 lettere, raccolto in modo accurato – anche se solo in senso unidirezionale – in tempi recenti da Brunori (2006). Questo suo cospicuo carteggio offre non solo una conferma della vastità di interessi culturali che interessarono il gesuita allicantino, i quali, in una chiara prospettiva di stampo umanista e enciclopedista, spaziavano dalla letteratura alla filosofia e dall'arte alle scienze naturali, ma anche un esempio del suo inestimabile ruolo di mediatore culturale, diffondendo la cultura spagnola nell'Italia del periodo e tendendo ponti con l'*intelligenza* italiana in cerca di una nuova simbiosi italo-spagnola che superasse le sterili polemiche e i vecchi pregiudizi fortemente ancorati tra le due penisole (Quinziano, 2017: 95-105).

Occorre ricordare che il gruppo valenzano degli espulsi, cui apparteneva Andrés, vantava un'ampia capacità di adattamento all'ambiente culturale italiano e, come fu il caso anche di Eximeno, Lasalla e Colomé, molti di essi riuscirono ad inserirsi pienamente negli spazi di socialità e di scambio culturale che esibivano alcune delle città più dinamiche della penisola, come Bologna, Mantova, Venezia e Firenze (Guasti, 2006a: 211-243).

¹ Con Aullón de Haro, è possibile affermare che “Juan Andrés, tanto por la sistematización histórica universal de las Ciencias y las Letras como por la formulación de órdenes comparados evolutivamente [...], supera el mero y viejo método del establecimiento de paralelismos entre dos literaturas para entrar en un marco epistemológico comparatista que [...] le distingue como uno de los más adelantados forjadores de la Literatura Comparada” (2002: 17). Al riguardo si veda Aullón de Haro (1997, I: XIX-LXXXVI), Guasti (2017: 197-242) e Quinziano (2017: 92-96).

Consci della loro privilegiata collocazione socio-culturale –esiliati spagnoli ampiamente familiarizzati con la cultura italiana – gli ex ignaziani si proposero di rivalutare il ruolo della Spagna all'interno della cultura italiana e europea e in questa prospettiva contrastare le accuse avanzate dalla critica italiana, in particolare da Tiraboschi e Bettinelli, i quali attribuivano all'influsso della dominazione e della letteratura spagnola, in primo luogo Lope e Góngora, le cause principali della corruzione del gusto delle lettere italiane nel XVII secolo. Come ricorda Fabbri,

la *querelle* aveva trovato alimento in due opere di ex gesuiti italiani: *Storia della letteratura italiana*, di G. Tiraboschi, e *Saggio sul risorgimento d'Italia negli studi*, di Saverio Bettinelli, in cui erano contenuti giudizi poco benevoli e ingenerose omissioni nei confronti della letteratura spagnola. [...] Le considerazioni dei due critici italiani vennero considerate un'offesa ed un attentato ai meriti culturali della nazione [spagnola], già messi in dubbio anche in Francia peraltro dalle argomentazioni di Masson de Morvillière, il quale aveva affermato in un suo articolo dell'*Encyclopédie Méthodique* (Parigi, 1782) che «il progresso dell'umanità poco o nulla doveva alla Spagna» (2008, I: 10-11, nota 5).

Nelle considerazioni che avevano tracciato i due eruditi italiani non va sottovalutato l'influsso, molto forte ancora soprattutto in campo politico, che la casa regnante spagnola dei Borboni esercitava in quegli anni sulla penisola italiana e che non fece altro che aggravare le diffidenze degli italiani così come anche acuire la rivalità e i pregiudizi tra entrambi i due paesi. Le accuse mosse dagli autori italiani diedero luogo all'indignazione degli ex ignaziani spagnoli, i quali cercarono di difendere il buon nome della Spagna. In questa prospettiva, per la loro privilegiata collocazione nell'Italia del periodo –esponenti della cultura spagnola, ma allo stesso tempo legati strettamente all'ambiente culturale italiano che li aveva accolto –, più che significativo fu il ruolo che svolsero gli ex membri della Compagnia in esilio. I *desterrados* si trovavano in una posizione molto avvantaggiata a causa della loro ampia conoscenza sia della cultura spagnola sia di quella italiana, il che favorì il loro più che apprezzabile ruolo di mediazione culturale (Fabbri, 2012). D'altro canto, questa

corrente di rivendicazione della cultura e del buon nome della Spagna all'interno dell'ex Assistenza, che certa arroganza culturale dei letterati italiani non fece altro che rinsaldare, fu promossa anche dalle autorità di Madrid, con l'obiettivo di approfittare la capacità intellettuale degli ex membri della Compagnia in un'attiva campagna di propaganda contra i *philosophes*, soprattutto a partire della celebre polemica avviata da Masson agli inizi degli Ottanta, in cui la concessione della doppia pensione vitalizia finì per configurare, come ha messo di rilievo Guasti (2006b: 45-47), una precisa strategia di disciplinamento e di controllo degli ex ignaziani in Italia da parte del potere politico spagnolo.

Fu appunto Andrés, con la sua *Lettera al Commendatore* – dell'Ordine di Malta – *fra Gaetano Valenti Gonzaga*, (1776), fratello del cardinale Luigi, dal 1773 nunzio apostolico a Madrid, il primo ad aprire la controversia ispano-italiana, come ben ricorda Sempere y Guarinos (1785, I: 101), e anche ad avviare, secondo un settore della critica, la corrente apologetica con la sua risposta alle accuse che avevano mosso Bettinelli e Tiraboschi. Lo scopo della sua *carta*, precisava l'autore in una lettera indirizzata a Lorenzo Mehus nel settembre 1783, era stato quello di tracciare “una piccola e moderata mia difesa del governo spagnuolo in Italia riguardo al corrompimento della letteratura del secolo passato”, riconoscendo che la medesima aveva costituito “il primo atto di guerra che *si [era] resa poi contro mia intenzione troppo viva tra alcuni spagnuoli e italiani*”(2006, I: 274). Andrés sottolineava che la sua intenzione non era stata affatto quella di avviare una polemica o di aprire tanto meno un diverbio tra italiani e spagnoli; in effetti la prospettiva che traccia l'erudito alicantino al riguardo si differenzia dalla corrente apologetica di forte stampo nazionalista avviata in quegli anni dai suoi confratelli Llampillas, Masdeu e Serrano (Guasti, 2017: 164-176). Le posizioni di Andrés in questa lunga controversia si distinguono per la sua moderazione e serenità di giudizio, per la sua onestà intellettuale e soprattutto per il rispetto nei confronti dei suoi interlocutori italiani, evitando ogni offesa o attacco di tipo personale contro i suoi compagni di religione (Fuentes Fos, 2008: 129-146; Fabbri, 2012: 144-7). Nella rassegna alla *Lettera* che pubblicava l'*Effemeride letterarie* romane nel suo numero del 30

novembre 1776, il redattore sottolineava la moderazione dei giudizi versati nella carta andresiana:

il nostro Signor Andrés imprende in quella *Lettera* a trattare la causa della sua Nazione, ma la tratta con tanta moderazione che né l'Italia può offendersi delle sue riflessioni, né quei due uomini veramente egregi, ai quali risponde, parlasi del Signor Ab. Bettinelli, e del Sig. Abbate Tiraboschi, nomi destinati a far epoca nella nostra letteratura (1776: 380).

Su questo versante, lo stesso Tiraboschi, nel contrastare l'atteggiamento e le argomentazioni dell'erudito alicantino con quelle del catalano Llampillas, elogiò nella sua *Lettera al sig. Abate N. N intorno al Saggio storico-apologetico* (1778) l'equanimità delle sue argomentazioni, consigliando che

meglio dunque avrebbe fatto il sig. Ab. Llampillas, se avesse seguito l'esempio di un altro valoroso Spagnuolo, cioè del sig. Ab. Andrés, [il quale aveva preso...] la difesa della sua Nazione, [...]. Voi avrete veduto con qual forza [...] e con quale *modestia* ribatte l'accusa data ai letterati spagnuoli, con quale *rispetto parla dei suoi avversari*, con qual sopra erudizione va rammentando le glorie della Letteratura Spagnola. Egli ha mostrato il buon gusto [...] e difende la sua Nazione con *armi migliori* [di quelle adoperate dall'abate Llampillas]. Io non vo dire con ciò che l'abate Andrés mi abbia convinto; dico che *la causa degli spagnuoli non poteva difendersi meglio di quel ch'egli ha fatto* (cit. in Sempere e Guarinos, 1969, I: 111-112; i corsivi sono nostri).

In questa stessa prospettiva Andrés scriveva il 30 novembre 1784 al botanico Cavanilles che “los hechos y las razones son los que han de triunfar, no las expresiones fuertes, y aun tal vez desvergonzadas en que pecan a veces nuestros apologistas italianos” (2006, I: 316). L'obiettivo dell'autore delle *Cartas familiares* era quello di rivendicare e riabilitare l'influsso della cultura ispanica in Italia, difendendo il buon nome e il ruolo della Spagna in Europa, senza però esagerare o provocare gli italiani con elogi smisurati che significassero tagliare i ponti con l'*intelligenza* italiana. Andrés privilegiava così il dialogo culturale con gli intellettuali della penisola volto al superamento

di vecchi rancori e pregiudizi tra le due culture. Uno dei fulcri tematici di rilievo nel dibattito ispano-italiano del Settecento riguardava le cause e le responsabilità nella decadenza delle *belle lettere* che si era avviata in Italia e nella Spagna nel secolo precedente. Al riguardo Andrés, non condividendo l'approccio di carattere determinista dei due critici italiani, respinse le accuse, che attribuivano al modello teatrale di Lope la principale responsabilità della corruzione che aveva investito la poesia drammatica italiana nel XVII secolo:

[...], se Lope de Vega e altri fossero stati corruttori del buon gusto, si vedrebbero sparsi ne' libri i lamenti de' buoni scrittori di quel tempo che accuserebbero questi depravatori [...], ma non vedo che anche si parli degli spagnuoli [...] né in qualunque altra maniera attribuisca tal corruzione al governo spagnuolo. E dopo due secoli – concludeva – vengino troppo tardi tali lamenti per poter meritare la nostra credenza (1776: 9-10)².

L'abate valenzano asseriva che la decadenza della poesia drammatica in Italia si era avviata prima che i drammi di Lope venissero rappresentati negli scenari e quindi, concludeva, il teatro italiano era già corrotto prima che il *monstruo de la naturaleza* arrivasse con le sue commedie, negando quindi fosse stata la cultura spagnola ad aver contribuito a depravare il gusto in Italia. Nel contempo avvertiva che in campo letterario era stata invece l'Italia ad ottenere più vantaggi che disgrazie e ad essere stata debitrice della Spagna e della politica di promozione culturale dei suoi governi nella penisola, invertendo in questo modo l'equazione che aveva sancito la critica italiana (Fabbri, 2012: 144-147)³.

L'autore alicantino concludeva che la corruzione della letteratura italiana non era da addebitarsi al dramma spagnolo

² L'autore della rassegna dell'*Effemeride letterarie* osservava che per Andrés “questo buon gusto di lettere cominciò anch'esso a depravarsi nella Spagna come nell'Italia verso il secolo XVII, onde essendo nell'una e nell'altra Nazione quasi contemporaneo il decadimento delle lettere, non sembra protarsi più all'una, che all'altra attribuirne l'origine. Che anzi [...] fu anteriore l'epoca della corruzione del gusto italiano a quella dello Spagnuolo” (1776: 380).

³ Afferma al riguardo Andrés che “[...] del resto, vantaggio piuttosto che discapito ricavò l'Italia dal governo spagnolo, che altro non fece che incoraggiare vieppiù i buoni studi” (1776: 15).

aureo, e tanto meno a Lope de Vega, sottolineando anzi che entrambi itinerari verso la corruzione del gusto, quello transitato dalla letteratura italiana come quello seguito dalle lettere spagnole, erano andati avviandosi pari passo nel corso del XVII secolo, addebitando una quota di maggior responsabilità alla letteratura francese. La sua *Lettera* costituisce una convincente difesa della storia politica, così come della letteratura e degli autori della Spagna, in particolare del drammaturgo madrileño e della fortunata formula teatrale che aveva resa celebre la commedia spagnola del secolo d'oro.

Le argomentazioni andresiane, che raccolsero senz'altro maggiore diffusione, successo e riconoscimento nella penisola di quelle che in quegli stessi anni avanzavano i suoi confratelli Llampillas, Masdeu e Serrano, si discostano dalla corrente apologetica e nazionalista che contraddistinse gli scritti di questi ex ignaziani (Guasti, 2017: 170-174). Più che abbozzare un'apologia, Andrés modella una difesa moderata della Spagna e del suo ruolo in Europa, in cui risalta il suo rigore critico e la sua posizione tollerante, evitando il tono polemico e il facile e compiacente panegirico che alimentò l'aspra controversia ispano-italiana dell'ultimo terzo del secolo. L'alicantino evita di accusare la cultura italiana così come anche cerca di eludere ogni attacco personale nei confronti di Tiraboschi e Bettinelli, ai quali peraltro si sente legato attraverso un rapporto di affettuosa amicizia e stima reciproca. Al riguardo il gesuita valenzano consigliava Tiraboschi di evitare ogni polemica e discussione vana con Llampillas e gli altri eruditi spagnoli, con l'obiettivo, scriveva nel marzo 1781, che "il suo nome sia sentito dai miei connazionali con quella stima che gode in tutto il resto di Europa" (2006, I: 155). Andrés suggeriva all'amico bergamasco, in una precedente missiva del 15 febbraio 1781, di avvicinarsi ai testi spagnoli e di citare in primo luogo, per appoggiare le sue argomentazioni, agli scrittori italiani che avessero soggiornato in Spagna, elogiando la cultura del paese che li aveva accolti e procurando in questo modo che le sue affermazioni avessero maggior ascolto e più ampio riscontro tra gli intellettuali spagnoli:

Ella avrà campo di far onore all'Italia, mostrando al medesimo tempo quanto è lontano di essere contrario alla Spagna. [...] Ella impieghi i suoi talenti e la sua erudizione in cose più utili e più interessanti e lasci queste bagatelle ai piccoli ingegni, che non sono buoni d'altro (2006, I: 153).

Va segnalato che la stragrande maggioranza degli eruditi spagnoli erano consapevoli del ritardo culturale e scientifico che esibiva la Spagna del Settecento nei confronti del resto dell'Europa occidentale e in tal senso Andrés era convinto che l'espulsione della Compagnia aveva “contribuito a rafforzare la stasi economica e culturale della Spagna” (Guasti, 2006a: 270). Come ricorda Fuentes Fos (2008: 129), due furono le risposte orientate ad affrontare la questione della difesa della cultura e del buon nome della Spagna: da una parte l'apologia di base nazionalista, che contraddistinse l'ala più conservatrice degli ex ignaziani, e dall'altra la critica razionalista orientata a intavolare un dialogo fruttifero con l'*intelligenza* della penisola. Mentre alcuni espulsi, come fu il caso di Masdeu, Isla, Serrano e soprattutto Llampillas, tracciarono nelle loro opere l'apologia dei valori culturali che rinviavano alla tradizione ispanica, altri, per primo Andrés, spostarono i loro interessi su una prospettiva critica di base razionale e più realista, avviando un percorso che, senza nascondere il contributo della Spagna alla cultura europea, fosse indirizzata a determinare le cause dell'arretratezza spagnola e a ricollegarsi con le correnti di pensiero europee.

L'erudito di Planes, conscio del ritardo spagnolo e privilegiando sempre una prospettiva culturale di indole europea, non concepiva nessuna forma di apologia della nazione che non riguardasse la critica e il rispetto verso la verità, discostandosi da ogni formula che significassi inalberare il facile panegirico o la comoda esaltazione. Andrés considerava che la cultura del suo paese doveva essere arricchita da opere che non temessero la critica onesta per migliorare l'immagine e la visione che offriva la Spagna nel contesto europeo. Ciò poteva ottenersi, osservava Andrés, non attraverso la smisurata apologia di base nazionalista ma bensì tramite la critica onesta e intelligente e senza tagliare i ponti

con l'*intelligenza* italiana. L'abate valenzano, privilegiando la critica sincera sulla fervorosa apologia, osserva Fuentes Fos, "centró su estrategia de defensa de la nación en escribir obras de calidad y dar argumentos sólidos para mostrar a Europa que España era un país con una tradición histórica y cultural rica" (2008: 130).

La sua posizione moderata ed equilibrata non gli impedì di difendere gli autori spagnoli di fronte alle accuse ingiuste o da lui considerate sbagliate o eccessive, suggerendo ai suoi interlocutori una maggior conoscenza e una lettura più approfondita della cultura e letteratura spagnola⁴, senza però mai oltraggiare, e tanto meno sottovalutare, la cultura e gli autori italiani. Decisivo fu il suo ruolo di mediatore culturale, volto ad attenuare l'ira degli spagnoli nei confronti dei due ex gesuiti italiani e a ricomporre al contempo gli incrinati vincoli ispano-italiani, interloquendo allo stesso tempo con "le correnti più moderate dei Lumi" (Guasti, 2017: 148). La sua resta una posizione equanime e assai rispettosa, lontana dalle accuse e dagli accessi battibecchi di opinioni di molti dei suoi confratelli, per primo Llampillas, che più volte finirono per spostarsi sul piano dell'offesa e l'ingiuria personale, rivelando inimicizie e irriconciliabili rivalità. In una missiva indirizzata nel dicembre 1784 al celebre botanico Cavanilles Andrés elogiava l'equilibrio e la tolleranza quali strumenti idonei per tracciare un dialogo fruttifero con gli intellettuali italiani, convinto che "los elogios excesivos hacen más mal que bien y hacen que no se crean los justos y verdaderos" (2006, I: 324). I suoi sforzi si orientarono ad avvicinare la cultura ispanica agli eruditi italiani, a mettere in evidenza i debiti della cultura italiana, e anche europea, nei confronti della Spagna moderna, così come anche a promuovere – consapevole della scarsa circolazione di riviste letterarie spagnole e della limitata presenza di librai ispanici nei circuiti culturali della penisola – la più ampia diffusione di testi e autori spagnoli nell'Italia del

⁴ Al riguardo Andrés si lamentava che, mentre "gli spagnoli hanno fatte traduzioni di Dante, Boccaccio, Petrarca, Ariosto, Tasso, Guicciardino, Sannazzaro e Castiglione, [dei] libri come il Boscán, il Garcilaso, [...] del Gongora, [...] Lope di Vega, del Calderón non ho trovato nessuna stampa in Italia" (1776: 43).

periodo (Fabbri, 2012: 147-148)⁵, evitando ogni sterile polemica e aggravio personale nella prospettiva di superare vecchie diffidenze e ancorati pregiudizi tra entrambe le due culture in contatto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andrés, J. (1776). *Lettera dell'abate D. Giovanni Andrés al Sig. Comendatore Fra' Gaetano Valenti Gonzaga sopra [...] il corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII*. Cremona: L. Manini.
- Andrés, J. (1997-2001). *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*. P. Aullón de Haro (dir.). Valencia: Biblioteca Valenciana-Verbum, 6 voll. [1782-1799].
- Andrés, J. (2006). *Epistolario*. A cura di L. Brunori. Valencia: Generalitat Valenciana, 3 voll.
- Aullón de Haro, P. (2002). Juan Andrés: historiografía, Enciclopedia y comparatismo: la creación de la Historia Universal y Comparada. In P. Aullón de Haro, J. García Gabaldón e S. Navarro Pastor (a cura di), *Juan Andrés y la teoría comparatista* (pp. 13-26). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- Batllori, M. (1966). *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gredos.
- Borsò, V. (2002). Juan Andrés: *Prodesse et delectare*. Historia, Política y literatura. In P. Aullón de Haro, J. García Gabaldón e S. Navarro Pastor (a cura di), *Juan Andrés y la teoría comparatista* (pp. 115-138). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- Domínguez Moltó, A. (1986). *El abate D. Juan Andrés Morell (Un erudito del siglo XVIII)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- Effemeride letterarie* (30 novembre 1776). Roma, n. XLVIII, 379-382.

⁵ Conscio della limitata conoscenza e scarso prestigio di cui godeva la letteratura spagnola in Italia, Andrés sollecitò più volte ai suoi confratelli, soprattutto all'allicantino Conca, che collaborassero alla diffusione di opere e autori spagnoli nei circuiti culturali italiani, redigendo delle rassegne nelle pubblicazioni di maggior prestigio (le *Novelle letterarie*, di Firenze, l'*Effemeride letterarie* e il pisano *Giornale de' Letterati*).

- Fabbri, M. (2008). Introduzione. In J. Andrés, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento* (pp. 7-25). A cura di M. Fabbri. Rimini: Panozzo ed., vol. I [1786-1793].
- Fabbri, M. (2012). No sólo polémicas. La difusión de la cultura española en la Italia de la Ilustración. In J. Checa Beltrán (a cura di), *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada* (pp. 139-157). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Fernández de Moratín, L. (1989). *Viage en Italia*. A cura di B. Tejerina. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fuentes Fos, C. (2008). *Juan Andrés: entre España y Europa*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia.
- Guasti, N. (2006a). *L'esilio italiano degli espulsi. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*. Venezia: Ed. di Storia e Letteratura.
- Guasti, N. (2006b). I gesuiti spagnoli espulsi (1767-1815). Politica, economia, cultura. In P. Bianchi (a cura di), *Morte e resurrezione di un Ordine religioso* (pp. 15-52). Milano: Vita e Pensiero.
- Guasti, N. (2017). *Juan Andrés e la cultura del Settecento*. Milano: Mimesis.
- Quinziano, F. (2017). L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Enciclopedismo, dialogo e modelli di promozione culturale in Juan Andrés. In F. Martelli (a cura di), *Spaesamenti. Processi di estraniamento culturale tra età moderna e contemporanea* (pp. 79-122). Roma: Aracne.
- Sempere e Guarinos, J. (1969). *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del Reynado de Carlos III*. Madrid: Gredos, 6 voll.; ripr. Facsimilare [1785].

IL LUNGO SESSANTOTTO ITALIANO THE LONG ITALIAN 68

Matteo RE

Universidad Rey Juan Carlos

Riassunto

In questo articolo si analizza l'evoluzione del denominato *lungo Sessantotto* italiano, vale a dire quel periodo che già anticipato nel 1967 e che si prolungò fino almeno al 1977. Accettando questa definizione, lungamente diffusa a livello accademico oggi giorno, dovremmo approfondire la correlazione che ci fu tra l'intensificarsi della violenza e lo spirito libertario proprio del '68.

Parole chiave: Sessantotto, violenza politica, riforme, anni di piombo.

Abstract

This paper analyzes the evolution of the so-called Italian long 68, that is that period between 1967 and, at least, 1977. If we accept this definition, already widely used by scholars nowadays, we must delve into the link between violence and the protests of 1968.

Keywords: Protests of 1968, political violence, political reforms, Years of Lead.

1. INTRODUZIONE

Cinquant'anni fa il mondo (per lo meno quello occidentale) fu scosso da una scia di manifestazioni giovanili che diedero libero sfogo ai loro sogni di cambiamento strutturale di una società percepita come antiquata e sommamente ingiusta. Le forme di ribellione si esplicitarono attraverso cortei, occupazioni universitarie, espressioni di una sessualità sempre più libera e provocativa, burle giocose e, in alcuni casi, azioni violente.

Quell'anno è passato alla storia come il Sessantotto. In Italia, tuttavia, si è a lungo dibattuto sulla necessità di non limitare la

spinta propulsiva di ciò che avvenne in quei mesi a un solo anno, proponendo la dicitura di *lungo Sessantotto*. L'idea che racchiude questa espressione è che quegli avvenimenti che caratterizzarono i primi mesi del 1968 ebbero una tale influenza sugli anni successivi che è impossibile isolarli e blindarli. Per questo motivo, il *lungo Sessantotto* arriverebbe fino al 1977. Quell'anno viene, infatti, interpretato come un momento di cambio e di radicalizzazione di una violenza non più collegata allo spirito sessantottino, interpretabile piuttosto come una distorsione (in negativo) del '68.

Come vedremo in queste pagine, anche se secondo noi la violenza rimane un fattore importante, sarebbe un grave errore limitare il '68 esclusivamente a una questione di violenza. Il Sessantotto fu ben altro.

2. LA CONSAPEVOLEZZA DELLA COMPATTEZZA GIOVANILE

Fino alla seconda metà del XX secolo i giovani non venivano identificati come gruppo unitario che avesse un peso politico e sociale proprio. Con il passare del tempo, cominciano a sentirsi sempre più uniti e ad esigere che quella loro unità tenga un riscontro al di fuori del loro gruppo di appartenenza.

Uno dei primi episodi che certificano l'atteggiamento unitario dei giovani italiani avvenne nel mese di novembre del 1966. Un'alluvione fortissima colpì Firenze provocando vittime e ingenti danni. Lo spirito solidario di migliaia di giovani li spinse ad aiutare, con tutti i mezzi possibili, gli sfollati. Il giornalista Giovanni Grazzini, sulle pagine del *Corriere della Sera*, ribattezzò quelle persone come gli "angeli del fango" (Carinz, 2005: 196).

Che qualcosa stesse cambiando lo si era già visto quando, nel mese di febbraio di quello stesso anno, scoppiò uno scandalo per colpa della pubblicazione di un articolo sulla rivista studentesca del liceo Parini di Milano. La rivista si chiamava la *Zanzara*, e vantò collaboratori di un certo peso come, per esempio, il futuro giornalista del *Corriere della Sera*, Walter Tobagi, prematuramente scomparso nel 1980 in seguito a un attentato

terrorista (Tobagi, 2009)¹. L'articolo incriminato, scritto da tre alunni minorenni (due maschi e una femmina), fece sorgere dei grossi grattacapi al preside del liceo. Il suo contenuto, oggi sicuramente considerato del tutto normale, all'epoca riuscì a chiamare in causa addirittura la magistratura. L'educazione sessuale, la critica al bigottismo cattolico e l'esigenza di una maggiore libertà dei costumi sono i punti salienti che fecero scoppiare lo scandalo. I tre furono denunciati e il processo acquisì un notevole spazio nelle cronache di quel periodo (Nozzoli e Paoletti, 1966)². I partiti politici si divisero: la Democrazia Cristiana e il Movimento Sociale Italiano si posizionarono sulla colpevolezza, la sinistra invece difese gli accusati. Il 2 aprile 1966 i tre ragazzi vennero assolti dall'accusa di stampa oscena e corruzione di minorenni.

Quel fatto di cronaca è interpretato da molti come il primo momento di ribellione giovanile nei confronti del puritanesimo di facciata di quell'epoca, ma l'opposizione vera e propria si produrrà un anno più tardi.

3. GLI INIZI DELLA RIBELLIONE

Si afferma spesso, con ragione, che in Italia il '68 è iniziato nel 1967. In effetti, se analizziamo le cronache di quei tempi, vedremo che le prime occupazioni universitarie avvennero un anno prima rispetto al resto dei paesi in cui il Sessantotto si verificò.

Perugia, Trento, Torino, Padova sono solo alcuni esempi di facoltà che si trovarono coinvolte in forme di protesta studentesca già nella seconda metà del 1967. L'aumento spropositato del numero di alunni fece accrescere il dissenso nei confronti di sedi ormai obsolete e di una metodologia di insegnamento giudicata troppo antiquata e rigida, vincolata ai dettami postfascisti. Si criticava, per esempio, che i manuali utilizzati dagli insegnanti a lezione fossero ancora quelli dell'epoca del Ventennio. Alcuni

¹ Gli autori dell'omicidio furono i militanti della Brigata XXVIII Marzo, un'organizzazione terroristica di estrema sinistra nell'orbita delle Brigate Rosse.

² I tre studenti, una volta in questura, sono sottoposti a un'ispezione fisica per scartare che siano affetti da tare fisiche o psicologiche. Questa pratica era permessa applicando una legge del 1934, in pieno periodo fascista.

professori, in effetti, avevano iniziato il loro tragitto docente proprio in quell'epoca. Il punto centrale del dissenso degli studenti era rivolto alla proposta di legge di riforma del ministro della Pubblica Istruzione Luigi Gui. Tale legge, la 2314, proponeva come obiettivo principale la creazione di tre livelli di laurea (diploma, laurea e dottorato di ricerca). Le organizzazioni studentesche affermavano che in questo modo si mercantilizzavano gli alunni e si svalutava il valore del titolo di studio. Le università avrebbero ceduto così alle esigenze del capitalismo perdendo il loro valore di educare alla vita e non al lavoro.

Le strategie di protesta adottate dai giovani di quell'epoca si basavano soprattutto sulla manifestazione e sull'occupazione delle università (o delle scuole superiori, dato che il Sessantotto è presente anche in quei centri educativi). Le proteste, sempre più estese e presenti in un numero crescente di università, attecchirono grazie alle iniziative del movimento studentesco, tra le cui fila militavano gli studenti appartenenti alle differenti sigle universitarie (UGI, FUAN, INTESA, tutte presente nell'UNIRI, una specie di parlamentino studentesco che rifletteva le varie tendenze politiche nazionali) e anche numerosi gruppi dissidenti. Il movimento studentesco era quindi una galassia che inglobava moltissimi gruppi, più o meno grandi, ideologicamente anche molto diversi fra loro.

I partiti tradizionali faticavano a comprendere quella spinta propulsiva che arrivava dalle giovani generazioni. Il PCI si sforzò per porsi al fronte delle proteste, intravedendo l'opportunità di confrontarsi criticamente con il partito di governo con cui stava poco a poco riducendo le distanze³. Nel polo opposto, il Movimento Sociale Italiano difendeva la polizia e si proponeva come il partito dell'ordine. La Democrazia Cristiana si trovava nel mezzo della protesta cercando di agire in maniera discreta, gestendo le proteste evitando che si concludessero nel sangue.

³ Alle elezioni del 1963 la DC aveva perso quattro punti rispetto alla consulta anteriore, del 1958. Il PCI aveva invece guadagnato oltre due punti e mezzo. La distanza tra i due principali partiti politici italiani si manteneva ampia (DC 38%, PCI 25%), ma tra i comunisti c'era comunque un certo ottimismo e tra le fila democristiane non mancava un filo di preoccupazione dal momento che la tendenza era per la prima volta calata al di sotto del 40% dal 1946.

Il primo marzo del 1968 qualcosa cambiò. Quella mattina, circa 4.000 studenti si diressero verso la facoltà di Architettura dell'Università di Roma decisi a rioccuparla dopo che, il giorno prima, le forze dell'ordine la avevano sgomberata. Ad attenderli c'erano, in assetto antisommossa, numerosi agenti di polizia. Alle cariche violente i giovani risposero con altrettanta violenza: circa 150 feriti tra gli agenti e centinaia tra i rivoltosi. Per la prima volta la violenza, fino a quel momento solamente progettata, urlata, invocata, ma mai compiuta si trasformò in realtà. Quegli avvenimenti verranno ricordati come la *battaglia di Valle Giulia* dal nome della sede della facoltà di Architettura, a valle Giulia appunto. Uno degli intellettuali più critici nei confronti degli studenti fu Pier Paolo Pasolini che scrisse una poesia, *Il PCI ai giovani!*, in cui accusava quei ragazzi di essere solamente dei figli di papà viziati e difendeva i poliziotti, le vere vittime di quella situazione e i veri figli dei poveri (Pasolini, 1968).

Il 12 marzo non appena il rettore diede il via libera alla riapertura dell'università, i militanti dell'estrema sinistra occuparono la facoltà di Lettere, mentre i neofascisti entrarono a Giurisprudenza. Per il giorno 16 era prevista una manifestazione nazionale del movimento studentesco. La tensione era alta e la violenza scoppiò quando decine di militanti del servizio d'ordine del Movimento Sociale Italiano entrarono nell'ateneo intenzionati a imporre l'ordine. Gli scontri, molto duri (famoso è il ferimento del leader del movimento Oreste Scalzone travolto da una panchina lanciata dalla finestra), videro come protagonisti non solo i missini contro i comunisti e i maoisti, ma si verificarono anche incidenti tra gli stessi neofascisti. I gruppi dissidenti, appartenenti a organizzazioni quali il FUAN-Caravella, Primula Goliardica o Avanguardia Nazionale, non condividevano l'atteggiamento imposto dal loro proprio partito di rinunciare al Sessantotto e di schierarsi con il governo. Per questo motivo si rifiutarono di rientrare nei ranghi e schierandosi apertamente con il movimento studentesco. Tuttavia, la dura violenza praticata dai missini venne interpretata dal resto del movimento come un attacco fascista unitario. Per questo motivo, da quel giorno in poi, gli studenti di destra vennero isolati sempre più nei cortei, nelle assemblee, nelle

proteste. Furono spinti al di fuori del movimento dal resto delle forze che lo conformavano.

Oltre ai neofascisti, è interessante analizzare la presenza di studenti cattolici. Il Concilio Vaticano II, svoltosi tra il 1962 e il 1965, aprì il mondo cattolico a una visione più ampia della fede introducendo alcune variabili che rivoluzioneranno quel mondo da dentro. In Italia, un giovane prete, pubblicò (postumo nel 1967) il libro *Lettera ad una professoressa*. Nelle sue pagine si trovavano attacchi al sistema scolastico che, secondo il suo autore, privilegiava esclusivamente i più abbienti, dimenticandosi degli studenti meno agiati costruendo una divisione di classe già durante il periodo scolastico. Questo testo influenzò notevolmente quella parte dei cattolici, i cattolici di sinistra, vicini alle lotte di liberazione coloniale impulsate dai dettami della teologia della liberazione (Panvini, 2014: 139).

4. DALLA LOTTA STUDENTESCA A QUELLA OPERAIA

Il movimento studentesco non si limitò a lottare contro la proposta del ministro Gui o per ottenere dei miglioramenti a livello educativo. Gli interessi dei suoi militanti superarono le frontiere nazionali e abbracciarono i movimenti di liberazione anticoloniali, esaltando le lotte rivoluzionarie centroamericane, opponendosi alla guerra in Vietnam (di fianco ai Vietcong), guardando con ammirazione al Che Guevara, a Fidel Castro e a Mao Tse Tung. Tra le letture predilette c'erano Marcuse e il suo *Uomo a una dimensione*, l'esistenzialismo di Sartre, gli scrittori della *Beat Generation*. Chi seguiva il Sessantotto da destra venne anch'egli attratto dalle icone dei ragazzi di sinistra alle quali aggiungeva Von Salomon, Evola e Guenón.

La rivolta si estese alla musica, al divertimento, alla libertà d'espressione e a quella sessuale. Tra gli slogan più ricorrenti troviamo "vogliamo tutto", "proibito proibire", "la fantasia al potere", "fate l'amore non fate la guerra". Gli hippie furono probabilmente l'espressione giovanile più originale che ci ha lasciato il Sessantotto. I loro capelli lunghi, i vestiti colorati, il pacifismo, l'esaltazione delle droghe e il sesso interpretato come piacere furono le caratteristiche più rappresentative di questi giovani (Pasolini, 2008: 5).

Con il passare del tempo il movimento cominciò a subire una lenta trasformazione dovuta al fatto che gli studenti iniziarono ad includere nelle loro lotte gli operai. In realtà, il Sessantotto studentesco durò ben poco. Quando in Francia *scoppia* il Maggio francese in Italia l'onda di proteste sta poco a poco scemando. Dopo l'estate del 1968 ripresero, ma gli slogan si fecero più seri: "il padrone ha bisogno di te, tu non hai bisogno di lui", "pagherete caro pagherete tutto", "lotta dura senza paura"⁴. La collaborazione tra mondo operaio e mondo studentesco spinse le lotte verso una progressiva radicalizzazione. Di fatto, il 1969 è da sempre ricordato per l'aumento delle manifestazioni operaie, il climax degli scioperi e della violenza. L'autunno di quell'anno è definito *autunno caldo* proprio a testimonianza del fatto che fu un periodo di particolare durezza delle lotte. In concomitanza con l'aumento delle rivendicazioni operaie, vi fu anche la proliferazione delle organizzazioni extraparlamentari. Nacquero Lotta Continua, Avanguardia Operaia, Potere Operaio. Alcuni militanti fuoriusciti (o espulsi) dal Partito Comunista Italiano formarono Il Manifesto.

Ridurre il Sessantotto a un fatto di maggiore o minore violenza sarebbe comunque un errore. Tuttavia va notato che, se consideriamo corretta (come pare che sia negli studi odierni) l'espressione di *lungo Sessantotto*, non possiamo disgiungere ciò che avvenne nel 1968 da quanto si verificò subito dopo. E quanto avvenuto subito dopo è presto detto: nelle manifestazioni si cerca sempre di più lo scontro fisico, nel mese di novembre del 1969 proprio in uno scontro di piazza organizzato dalla sinistra extraparlamentare e dal Movimento Studentesco di Capanna muore l'agente Antonio Annarumma, il grido "uccidere un fascista non è reato" diventa una specie di convinzione comune, il 12 dicembre di quell'anno scoppia una bomba all'interno della Banca dell'Agricoltura di Milano che uccide 17 persone. La strage venne in un principio addossata agli anarchici, ma si scoprì poi che i colpevoli andavano cercati

⁴ Come curiosità va ricordato che nei primi anni settanta, nella squadra di pallacanestro milanese Mobilquattro milita un giocatore americano Chuck Jura. Per lui i tifosi coniano, modificandolo dal Sessantotto, il cantico "lotta Jura senza paura".

tra le fila della destra neofascista. Tra la fine del 1969 e l'autunno del 1970 si formarono i GAP di Feltrinelli e le Brigate Rosse, due organizzazioni clandestine, armate. Iniziarono così quelli che vengono definiti *anni di piombo*.

Gli anni settanta, ovviamente, non furono un periodo esclusivamente negativo e violento. Anche grazie alle forze propulsive per un cambiamento sociale, furono gli anni in cui si approvarono più riforme, alcune delle quali, di grande importanza: l'istituzione delle regioni, il divorzio, l'aborto, la nuova legge sulla famiglia, l'obiezione di coscienza, la legge sulla parità tra uomini e donne all'interno del matrimonio, abrogazione degli articoli del codice penale sulle attenuanti per i delitti d'onore e il matrimonio riparatore in caso di stupro.

5. IL BINOMIO ANNI SETTANTA-ANNI DI PIOMBO

Con l'avvio del nuovo decennio assistiamo all'aumento della tensione terroristica: le Brigate Rosse iniziarono quella che loro stesse definirono la fase della *propaganda armata*, le organizzazioni neofasciste continuarono con la strategia della tensione, avviata con l'attentato di piazza Fontana. A livello economico, il Paese cominciò a soffrire una certa recessione, che sarà sempre più complicata quando, dal 1973, la crisi sarà mondiale. Proprio in quell'anno, in Cile, il governo di Salvador Allende fu abbattuto dal golpe di Pinochet, coadiuvato dall'intervento americano. Enrico Berlinguer, nuovo segretario del PCI, molto scosso da quanto avvenuto a Santiago del Cile, ipotizzò un avvicinamento tra il suo partito e la Democrazia Cristiana. Il suo ragionamento si basava sul fatto che era complicato governare un paese spaccato in due tra democristiani e comunisti senza pensare che la miglior opzione fosse quella di una specie di collaborazione tra i due partiti maggioritari. Berlinguer, dopo aver assistito alla morte di Allende, era convinto che il Partito Comunista Italiano non sarebbe mai arrivato al potere se non avesse creato dei consensi al di fuori del paese. Trasmettere a livello internazionale una normalizzazione del partito sarebbe stato fondamentale per poi provare ad arrivare al governo. Berlinguer aveva trovato dall'altro lato Aldo Moro, il democristiano che aveva governato con l'appoggio della sinistra

(ma quella socialista) negli anni sessanta. Moro, senza accettare il *compromesso storico* che proponeva Berlinguer, non lo rifiutava a priori. Tra i due c'erano dei margini di manovra per arrivare a qualche intendimento e quei lavori di smussamento delle incomprensioni venne realizzato negli anni successivi, fino alla morte di Moro.

Come già ricordato, gli anni settanta sono stati un periodo ricco di riforme e non solo di violenza, come spesso tendiamo a credere. La violenza comunque era molto presente e in costante aumento. Le Brigate Rosse uccisero per la prima volta nel 1974, a Padova, due militanti del Movimento Sociale Italiano. Dal 1976 in poi lo faranno in maniera costante, arrivando a compiere la loro azione più tristemente famosa nella primavera del 1978, quando sequestrano Aldo Moro, per poi ucciderlo due mesi dopo⁵. Le organizzazioni extraparlamentari nel momento in cui decisero di abbandonare lo spontaneismo e formarsi come gruppi politici organizzati firmano il loro decesso. Nel giro di pochi anni (dal 1973 al 1975) quasi tutte si dissolvono. Alcuni giovani già radicalizzati, orfani dei gruppi in cui militavano, decisero di passare alla lotta armata. Nel frattempo, a Padova, Toni Negri e alcuni suoi collaboratori diedero vita all'Autonomia, un'esperienza che ricordava quella delle organizzazioni extraparlamentari e le manifestazioni di protesta del '68, ma che fu caratterizzata da un livello di violenza senza precedenti. Se durante il '68 avevamo assistito a episodi di violenza anche gravi ma pur sempre limitati, nel 1977, anno in cui si espande il movimento dell'Autonomia, il caos si trasforma quasi in una regola.

Negli scontri di piazza fecero la loro comparsa le armi (qualcosa che nel '68 era improbabile). Il movimento del '77 segnò la fine del *lungo Sessantotto*. Lo spirito giocoso di fine anni sessanta, per quanto, come detto in precedenza, anticipazione di ciò che avverrà più tardi, cederà il passo all'agguato, alla vendetta alle bombe molotov, ai colpi di pistola⁶.

⁵ Nel giorno del sequestro, il 16 marzo del 1978, i cinque agenti della scorta sono uccisi dai terroristi.

⁶ Ricordiamo, per esempio, l'immagine dell'autonomo che spara in via de Amicis a Milano durante una manifestazione il 14 maggio 1977.

A livello giovanile gli anni Settanta vengono ricordati anche per una forte presenza contro culturale. Nacquero riviste, radio libere, performance artistiche il tutto imbevuto da un alto concentrato di provocazione. *Re Nudo*, apparso per la prima volta nel 1970, era la pubblicazione che diffondeva in Italia le notizie sulla cultura *underground*, criticando il moralismo del movimento studentesco. Vanno ricordate le iniziative nel campo musicale come, per esempio, l'organizzazione dei *Festival del proletariato giovanile*. Nel giugno del 1976, al Parco Lambro di Milano, si svolse il più drammatico di tutti questi festival. Dal 26 al 29 giugno, circa 400 mila persone si diedero appuntamento in quello che è passato alla storia come "il grande rito di passaggio dagli anni del sogno agli anni di piombo" (Serra, 2016). Si trattò del chiaro esempio di una generazione che stava cambiando e che si affidava alla violenza e al caos interpretandoli come forme legittime di protesta e di espressione (Rusconi, 1976). E così, assistiamo a problemi di ordine pubblico come saccheggi (l'assalto ai frigoriferi, il furto di polli per giocare a pallone), risse, giovani nudi ballando nel fango, l'uso di droghe.

La tensione era già alta in primavera. Il 3 aprile, al Palalido di Milano si era esibito Francesco De Gregori insieme ad altri artisti. I giovani presenti, molti dei quali appartenenti ai gruppi extraparlamentari, lanciarono oggetti per protestare contro l'alto cachet (secondo loro) percepito dai cantanti. Il palco venne occupato da alcuni esagitati che pretendevano *processare* pubblicamente gli artisti. De Gregori, dopo quell'episodio, rimarrà per tre anni senza esibirsi in pubblico.

Vi è poi il fenomeno delle radio libere, voce della sinistra extraparlamentare e forma libertaria di diffusione di idee pseudo-alternative e rivoluzionarie. Ricordiamo soprattutto Radio Sherwood di Padova, Radio Popolare di Milano, Radio Onda Rossa, Radio Città Futura di Roma e Radio Alice di Bologna. Radio Sherwood nacque nel 1977 fondata dal collettivo studenti-lavoratori vicini all'Autonomia. Il suo direttore, Emilio Vesce, fu coinvolto nell'inchiesta 7 aprile, arrestato e accusato di associazione sovversiva, condannato in primo grado a quattordici anni di reclusione e assolto solo qualche anno più tardi. Radio Popolare fu fondata a Milano nel 1976 e diede voce alla sinistra; Radio Alice, dello stesso anno

1976, si autodefiniva come espressione dell'*ala creativa* del movimento. La radio fu chiusa dalla polizia all'indomani degli scontri di protesta per la morte dello studente di sinistra Francesco Lorusso. I redattori furono infatti accusati di aver aizzato e manovrato gli scontri di piazza dai loro microfoni. Radio Onda Rossa nacque nel 1977 a Roma e fu l'espressione radiofonica dell'Autonomia nella capitale. Del 1975 è invece, sempre a Roma, Radio Città Futura. Questa emittente fu coinvolta nelle indagini sul caso Moro, accusata di aver rivelato la notizia del rapimento prima che questo avvenisse. Nel 1979 fu vittima dell'assalto dei Nuclei Armati Rivoluzionari, una formazione terroristica neofascista, che irruppe nella sede della radio e sparò alle cinque conduttrici del programma *Radio Donna*, ferendole gravemente.

Dalla seconda metà degli anni Settanta si cominciò a parlare di violenza diffusa. La cacciata del leader sindacale Luciano Lama dall'Università La Sapienza di Roma avvenuta il 17 febbraio del 1977 fu un altro tassello di quell'atteggiamento antisistema che cercava la distruzione di tutto e che tutto criticava. Estrema sinistra e destra neofascista si affrontavano a viso aperto provocando una lunga scia di morte. Si assistette ai fenomeni di esproprio proletario (vale a dire furti spacciati per azioni proletarie legittime) e anche all'autoriduzione per i biglietti del cinema, dei concerti e dei teatri. La spaccatura tra i cosiddetti *garantiti* e i *non garantiti* fu netta. Da una parte vi erano coloro i quali un lavoro ce l'avevano (anche se sottopagato e duro) dall'altra i precari (studenti, emarginati).

Ma c'è anche chi critica quest'ondata di rigidità dogmatica e di sfacciataggine spicciola. Forse tra chi lo fa con più successo vi è Nanni Moretti, il quale, in *Ecce Bombo*, deride quella falsa morale alternativa che pretende di attingere dal '68, ma che invece propone solamente un pensiero unico da cui è pericoloso allontanarsi.

6. CONCLUSIONE

Come analizzato in questo breve articolo, in Italia, caso unico nel mondo occidentale di quel tempo, il movimento del Sessantotto subì un'onda lunga che lo fece durare più che in altri

luoghi. A quel movimento presero parte, per lo meno nella sua fase iniziale, giovani di tutte le tendenze politiche per poi limitarsi all'attivismo di sinistra in tutte le sue sfaccettature.

Uno dei temi più dibattuti sul Sessantotto è il suo collegamento con la violenza che si verificò in Italia una volta appassita quelle proteste giovanili. La nostra opinione in merito si basa sull'impossibilità di scindere periodi storici contigui. Se diamo fede alla definizione di *lungo Sessantotto* dovremo allo stesso tempo includere in quel periodo non solo le numerose riforme e cambiamenti sociali che ne derivarono, ma anche accettare che vi fu un aumento dei fenomeni di violenza politica e anche di violenza comune. Detto questo, ci sembra comunque eccessivo limitare il '68 a una questione di violenza giovanile e gli anni di piombo a una radicalizzazione incontrollata di quella violenza. Per comprendere lo scoppio del terrorismo è necessario soffermarsi sull'analisi di molti attori protagonisti in quell'epoca e sui cambiamenti sociali che caratterizzarono l'Italia di quel tempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Crainz, G. (1995). *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma: Donzelli.
- Nozzoli, G. e Paoletti, P. M. (1966). *La zanzara. Cronaca e documenti di uno scandalo*. Milano: Feltrinelli.
- Panvini, G. (2014). *Cattolici e violenza politica*. Venezia: Marsilio.
- Pasolini, P. P. (16 giugno 1968). Il PCI ai giovani. *L'Espresso*.
- Pasolini, P. P. (2008). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- Rusconi, M. (1 luglio 1976). Com'è difficile essere giovani. *L'Espresso*.
- Serra, M. (21 giugno 2016). Quando a Parco Lambro finì il futuro. *L'Espresso*.
- Tobagi, B. (2009). *Come mi batte forte il tuo cuore*. Torino: Einaudi.

ANÁLISIS DE LAS VARIANTES TEXTUALES
EN *L'ADAMIRA* DE GIACINTO ANDREA CICOGNINI¹
ANALYSIS OF THE TEXTUAL VARIANTS
IN *L'ADAMIRA* FROM GIACINTO ANDREA CICOGNINI
Inés RODRÍGUEZ-GÓMEZ
Universitat de València

Resumen

La gran fama que gozó Giacinto Andrea Cicognini como dramaturgo y su prematura muerte dieron lugar a una proliferación de textos, manuscritos y editados, de sus obras y de las que se le atribuyeron. Además, encontramos grandes diferencias entre los textos manuscritos de las comedias y los textos publicados en las diferentes imprentas de la época. Por ello, analizamos las coincidencias y las divergencias textuales entre manuscritos y obras editadas de la comedia *L'Adamira*.

Palabras clave: teatro, teatro italiano del siglo XVII, edición de textos.

Abstract

The great fame enjoyed by Giacinto Andrea Cicognini as a playwright and his premature death gave rise to a proliferation of texts, manuscripts and edited, of his works and those attributed to him. In addition, we find great differences between the manuscript texts of the comedies and the texts published in the different printing presses of the time. Therefore, we analyze the coincidences and textual differences between manuscripts and edited works of the comedy *L'Adamira*.

Keywords: theater, seventeenth-century Italian theater, text editing.

¹ Este artículo se enmarca dentro del proyecto *Archivo del Teatro Pregoldoniano* (ARPREGO) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, con el código FFI2014-53872-P.

Giacinto Andrea Cicognini (1606-1649) fue uno de los dramaturgos italianos de más prestigio en su siglo. Hijo de Jacopo Cicogni (1577-1633), autor teatral y hombre de leyes, Giacinto Andrea siguió la estela marcada por su padre por lo que compaginó sus estudios en Derecho en la Universidad de Pisa con su dedicación al teatro desde época temprana. De hecho, entró a formar parte, desde su infancia, en varias hermandades en las que su padre, Jacopo, desarrollaba actividades organizativas y culturales, como fueron la *Compagnia di Sant'Antonio di Padova in San Giorgio sulla Costa* a la cual pertenecía la *Accademia degli Infiammati*, la *Compagnia dell'Arcangelo Raffaello* también llamada *Compagnia della Scala* y la *Accademia degli Instancabili* que fue creada en el seno de la *Compagnia di San Giovanni Evangelista*. En dichas cofradías se realizaban representaciones teatrales de tipo hagiográfico con finalidad didáctica y edificante. Es en este ambiente en el que el joven Giacinto Andrea pudo asistir a la representación de las obras creadas por su padre y conocer el teatro desde dentro, lo que constituyó un hecho determinante en su formación y posterior actividad dramática. De hecho, es en este ambiente selecto en el que Giacinto Andrea Cicognini compuso sus primeras obras, todas de tema religioso y adecuadas al tipo de teatro moralizante e instructivo que la cofradía organizaba para sus miembros. También resultó determinante en la dramaturgia de Giacinto Andrea la *Accademia degli Instancabili* en la que ingresó en 1633, pues en esta academia se ejercitaba un férreo control sobre las obras compuestas por sus diferentes miembros y fue, precisamente, en ella en donde Cicognini compuso e hizo representar gran parte de sus obras; además, a partir de dicha fecha, que coincide con el año de la muerte de su padre, se aprecia un cambio en los argumentos de sus obras que dejan de ser de asunto religioso y pasan a ser de temática más fantasiosa y creativa. En 1646 se instaló en Venecia, hecho determinante en su evolución teatral, pues en la ciudad lagunar entró en contacto con temáticas y tipologías dramáticas nuevas, lo que le llevó a abrirse a nuevas experiencias teatrales que le condujeron a la composición de obras musicales. Murió prematuramente en Venecia, tres años después de su llegada, en noviembre de 1649,

en un momento de mucho éxito de público. Las obras de Cicognini, excepto las musicales, se publicaron póstumas, aunque parece ser que tuvieron una gran circulación manuscrita en vida del autor. Por otra parte, tampoco se conservan muchas noticias sobre representaciones de sus obras por lo que la cronología de sus composiciones a veces también resulta dudosa.

Los años de mayor fortuna editorial de las obras de Cicognini fueron entre 1658 y 1670, de la mano de los editores Longhi, Lupardi, Monti y Pezzana (Tedesco, 2012: 34), aunque no fueron los únicos en publicar sus creaciones, que fueron muy requeridas por el público. Con respecto a las ediciones de sus obras se observa un afán por parte de los editores en conseguir un éxito de público, por ello, cuando el repertorio de Cicognini se agotó debido a la muerte prematura del autor, muchos editores no dudaron en imprimir comedias de otros dramaturgos con el nombre de Giacinto Andrea como reclamo para las ventas y, por tanto, para el éxito editorial (Símmini, 2012: 25). Este hecho ha sido muy negativo a la hora de juzgar la actividad dramática de Cicognini y, además, ha llevado a una gran confusión sobre la autoría real de las obras y del tipo de teatro que escribió, así como a su originalidad y calidad dramática. A este respecto Leone Allacci en su *Drammaturgia*, con respecto a las obras de Francesco Stramboli refería:

Si lamenta l'Autore dell'ingordigia de' librari in una sua Prefazione, che per loro guadagno ogni cosa tragica, che lor capita nelle mani stampino sotto il nome di Andrea Cicognini, come adesso è intervenuto nella tragedia del *Tradimento per Onore*, soggetto tragico, è sua propria opra stampata sotto nome del Cicognini in Roma (Allacci, 1666: 727-8).

Este hecho provocó dos consecuencias importantes para la dramaturgia de Cicognini. Por una parte, al atribuirle obras que no le pertenecían la crítica ha considerado determinadas características dramáticas como propias del florentino, sin que lo fueran realmente; por otra parte, los renovados estudios sobre el autor y su obra han enfrentado una tarea realmente complicada al abordar la cuestión de la pertenencia real o no de las obras atribuidas a Cicognini, y han conseguido llegar a

resultados interesantes aclarando la autenticidad de las obras o identificando a los auténticos autores, por lo que se han despejado incógnitas sobre el panorama teatral del siglo XVII².

Otra cuestión relativa a la dramaturgia de Giacinto Andrea Cicognini, y relacionada también con la falsa atribución de obras, lo representa la creencia tradicional, por parte de la crítica, de que su teatro sea *españolizante*, adjetivo que indica una imitación del teatro español del Siglo de Oro. Es por ello que la crítica busca el texto fuente para cada una de sus composiciones, sin resultados concretos para la mayoría de las comedias, pues no se da la influencia directa y total. Si exceptuamos el caso de *Marienne, ovvero il maggior mostro del mondo*, que es una traducción de la obra de Calderón de la Barca, en el resto de obras se produce una asimilación de diferentes recursos, elementos y situaciones que Cicognini asimiló y reelaboró en sus comedias de manera totalmente original.

Sobre la carrera como dramaturgo de Giacinto Andrea no se sabe mucho pues se conservan escasos datos de composiciones de las obras y de representaciones, con la única excepción de algunos manuscritos conservados (Símmini, 2012: 15). Del resto de sus obras no se tienen datos concretos o fechas de representación.

En todo este panorama de ediciones, atribuciones y circulación manuscrita de las obras de Cicognini y dudas sobre fechas de composición, nos hemos planteado analizar las variantes textuales de una de sus obras de la que se conservan dos manuscritos apógrafos y varias ediciones impresas: *L'Adamira ovvero La statua dell'onore*, aunque también se conoció como *L'amore nella statua*.

Se trata de una comedia palatina, género al que los autores toscanos del s. XVII adhirieron por influencia del teatro español del Siglo de Oro. De hecho, todas las características que definen el género de comedia palatina se encuentran en esta obra. La crítica coincide en incluir a la *comedia palatina* dentro de la “corriente idealista, ilusionista o lúdica, donde se crea un clima de fantasía cortesana que da cauce a una larga serie de sucesos

² En este sentido destacan los estudios de Fausta Antonucci, Flavia Cancedda, Silvia Castelli y Díego Símmini entre otros.

novelescos y galantes que son el eje de la acción dramática” (Zugasti, 2105: 65-102). Para crear ese clima de fantasía cortesana es necesario alejar los hechos narrados en el espacio y en el tiempo, por lo que estas obras suelen situarse en espacios alejados geográficamente, incluso en países inventados, y en un tiempo no determinado. El ambiente es siempre cortesano con personajes típicos de la corte, reyes y reinas, príncipes y princesas, marqueses, condes, duques, junto con personajes subalternos al servicio en palacio. También se da el caso de algún personaje extranjero que llega a la corte por circunstancias diversas y una vez allí intenta integrarse. Suelen ser jóvenes que o bien desconocen sus orígenes o bien los esconden fingiendo otra identidad. La tipología de nombres utilizado es también un rasgo importante. Se utilizan nombres sonoros, llamativos o nombres que remiten a personajes históricos en aquellas obras en las que se quiere dar tintes de veracidad. En *L'Adamira* la acción sucede en Noruega, pero aparecen nombrados países como Dania (Dinamarca) y Suecia. Los personajes pertenecen a las dos clases típicas en este tipo de obras, por un lado, se encuentran los pertenecientes a la aristocracia y, por otro, los subalternos: acompañantes, trabajadores, guardias, etc. En la corte del rey Indamoro, en Noruega, encontramos a su hija, la princesa Adamira, al príncipe Enrico de Suecia, junto con personajes de otras clases sociales habitantes de la corte: el capitán Idraspe, la nodriza, el cuidador de la viña del rey, Laureno, que se descubrirá una princesa disfrazada, la princesa Dionisia de Dania. Además, siguiendo el canon de las comedias palatinas, a la corte llega un joven extranjero, Perideo, que es acogido junto con su madre, la anciana Pasquella, personaje popular presente en varias comedias de Cicognini y responsable de las escenas cómicas de la obra.

Por lo que respecta a las tres unidades clásicas, se observa que se cumple la unidad de tiempo, dado que toda la acción transcurre en el plazo de 24 horas. La de espacio, aunque hay cambios de lugar, son siempre dependencias de la corte o de zonas adyacentes. Lo mismo sucede con la unidad de acción, pues aunque a Cicognini le gusta recargar de situaciones todas sus obras, hay una acción principal que es el centro de toda la comedia y en torno a la cual gira todo el argumento: la princesa

Adamira, enamorada en secreto de la estatua del Honor que se encuentra en su jardín, rechaza a todos sus pretendientes, el ingenio de Laureno-Dionisia, conseguirá que se enamore de Perideo y, al mismo tiempo, ella consigue recuperar el amor de su prometido, el príncipe Enrico, pretendiente de Adamira; todo ello a través de una serie de engaños concatenados urdidos con gran astucia por parte de Laureno-Dionisia.

La historia textual de la comedia *L'Adamira* es bastante compleja, sobre todo porque no se conservan las fechas de creación de la obra. Todas las ediciones son póstumas y los dos manuscritos conservados presentan muchas similitudes, pero también notables diferencias. Los textos que han servido para el presente artículo son dos manuscritos apógrafos de la obra, uno conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma, el ms. 1250 que está cosido con otras dos obras del autor (*La forza del fato* y *La moglie di quattro mariti*) y el ms. 27865/5 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia. Como texto editado se ha tomado como referencia la edición de 1760 realizada en Venecia, esto es porque las tres obras editadas en Venecia, 1760, 1762 y 1763, por el librero Pezzana son idénticas y las ediciones más antiguas, de las que dan testimonio algunos contemporáneos, no me ha sido posible encontrarlas por el momento.

El análisis contrastivo de las tres versiones permite observar notables variantes en los tres textos. El ms. 1250 de la Biblioteca Casanatense está incompleto, pues se conserva hasta la escena 6 del tercer acto. Sin embargo, sí se conserva el principio de la obra, que coincide bastante con la versión editada. En el manuscrito de la Casanatense aparece el título *L'Adamira overo L'amor nella statua*, continúa con las indicaciones escénicas de la representación del prólogo, con indicación de los personajes que intervienen en él: Prometeo, como alusión a la estatua que cobrará vida en la comedia y a la proeza de Prometeo de infundir vida en los hombres con el fuego de los dioses, también intervienen Amore, como no podía ser de otro modo ante una obra cuyo tema principal es el amor, y el *Coro d'amori*. A continuación, se incluye el prólogo en versos y sin nombre de ningún autor. En las ediciones de Venecia, al prólogo lo precede el reparto de personajes y las indicaciones escénicas espaciales tanto del prólogo como de la comedia. Además, en las ediciones

sí aparece el nombre del duque Giacomo Salviati como autor del prólogo en verso. En el manuscrito de la biblioteca Riccardiana la obra comienza directamente, sin prólogo y sin indicaciones escénicas. Además, hay ciertas diferencias en los tres textos con respecto a los nombres: el de la ciudad en la que se encuentran (Nidrosia, actual Trodheim, en Noruega), en la Casanatense; mientras que en el manuscrito Riccardiano y en la edición de Venecia figura la ciudad de Nicosia (que se encuentra en Chipre); así mismo a Indamoro se le llama por su nombre en Riccardiana y la edición veneciana, mientras que en Casanatense es sólo rey, sin nombre propio. En Casanatense *Adamira* es *Adamirra* y en Riccardiana Enrico se transforma en Enrigo. Aun así, vemos que las similitudes se dan entre las ediciones venecianas y el manuscrito riccardiano.

Por lo que respecta a la estructura interna se pueden apreciar muchas semejanzas, pero, sobre todo, muchas diferencias pues, aunque cada versión consta de tres actos, la obra tiene un número desigual de escenas en cada acto y de réplicas de diálogo. Se observa que hay un número muy elevado de intervenciones, que hay escenas en las que los diálogos entre personajes son muy extensos. La obra que resulta ser más larga son las editadas en Venecia, con un total de 68 escenas y 1705 réplicas de diálogos; le sigue el manuscrito riccardiano con un total de 67 escenas y 1407 intervenciones en diálogos y, en último lugar, el manuscrito de la Casanatense, no sólo porque está incompleto, sino porque además es mucho más comedido también en el primer y segundo acto. Este manuscrito presenta un total de 41 escenas y 1259 réplicas en diálogos. Si observamos los monólogos que tienen lugar, también nos aportan datos interesantes, además podemos observar en dónde están las discrepancias textuales. Los monólogos, junto con los apartes, constituyen un elemento importante en el teatro de Cicognini, pues en sus obras juega con la realidad a dos niveles: la realidad y la apariencia de realidad. En esta representación de lo real a través de un prisma, los monólogos sirven no solamente para conocer a los personajes y sus entresijos, sino para otorgar al público la clave de lo que va a presenciar, haciéndole partícipe del juego escénico que se desarrolla a continuación. En los monólogos, los personajes desvelan sus

secretos, sus ambiciones, sus planes y sus intrigas. Los personajes se desnudan delante del público y permiten dar a conocer la verdadera identidad del campesino Laureno, que es la princesa Dionisia, disfrazada de hombre, huida de la corte de su padre, el rey de Dania, en busca de su enamorado Enrico, que se encuentra en Noruega enamorado por fama de Adamira y del que sabemos que ha olvidado a Dionisia. También conocemos las tribulaciones de Perideo y su enamoramiento fulminante de Adamira, que sufre por un amor imposible, pues se ha enamorado de la estatua del honor de su jardín. El falso Laureno, al oír los lamentos de Adamira aprovecha la ocasión para tramar una serie de artimañas que llevarán a recomponer el equilibrio, consiguiendo unir a Perideo y Adamira y recobrar el amor de Enrico, a través de una estrategia de intercambios y ficciones. Sin embargo, el rey Indamoro se deja engañar por las apariencias acercando el argumento a la tragedia, en un momento de gran patetismo en donde los personajes compiten en altruismo y sacrificio. La agnición final devuelve el equilibrio y permite que la obra termine con dos bodas.

De la observación de los monólogos destaca, de nuevo, la similitud entre el manuscrito de la Riccardiana y la edición veneciana de la obra, pues se producen el mismo número de monólogos, interpretados por los mismos personajes y con los mismos argumentos. La única particularidad es que, en el segundo acto, tras la escena 6 se observa que los monólogos están en el mismo orden, pero el manuscrito Riccardiano ha perdido dos escenas presentes en la edición veneciana, las escenas 7 y 8, aquellas en las que Lesbia coquetea con Perideo, que sí están en el manuscrito Casanatense, en las escenas 6 y 7.

Lo que se observa es que, a pesar de las variaciones, en el número de escenas y al interno de ellas, los textos de la Riccardiana y la edición veneciana coinciden bastante en el movimiento de personajes, y en el hecho de que ambas versiones dilaten los sucesos que tienen lugar en el manuscrito de la versión Casanatense, porque no se añaden elementos nuevos pero las escenas se alargan más. Hacia el final del tercer acto se puede ver en las obras, excepto en la de Casanatense porque está incompleta, cómo se produce una especie de gradación ascendente que lleva a los personajes a ir sumándose

a aquellos que ya se encuentran sobre el escenario, en una progresión climática, relacionada con los descubrimientos sorprendentes que se realizan, a modo de cascada, hasta el final. Con el procedimiento de acumulación, tanto de sucesos sorprendentes como de personajes, cuando concluye la obra todos los personajes se encuentran sobre el escenario.

Si observamos los textos de las tres versiones, resulta muy llamativo los cambios que se introducen. La versión de la Riccardiana aparece más concentrada, es más sincrética a la hora de expresarse, pero al mismo tiempo dilata los diálogos y situaciones e introduce elementos diferentes y originales con respecto a las otras dos versiones, que coinciden al incluirse en ambas los mismos conceptos y expresiones. El lenguaje utilizado es el que caracteriza a los personajes según su ambiente y extracción social, por ello se pasa de un lenguaje elegante, retórico, en las argumentaciones, a un lenguaje reservado para los amantes, se trata de una lengua llena de halagos, de metáforas y de expresiones altisonantes y empalagosas con la que definen sentimientos como el amor, el estar separados, etc. Este tipo de lenguaje está reservado en esta obra al rey Indamoro y a su amante Lesbia, lo que no deja de ser caricaturesco, sobre todo cuando Lesbia se dedica a cortejar a todos los personajes masculinos, o creídos tales, más jóvenes, tramando crueles venganzas cuando la rechazan. Por otra parte, los criados utilizan un lenguaje directo, conciso y claro. El tipo de lenguaje más marcado es el de Pasquella, perteneciente a un estrato más popular, por ello se trata de un lenguaje muy característico, lleno de refranes, de comparaciones con objetos, de citas de personajes populares y de ambientes marginales, con expresiones groseras utilizadas para identificar a este personaje y también para otorgar comicidad en base a los contrastes entre su forma de ser, su manera de hablar y el ambiente aristocrático en el que se mueve. En la edición veneciana se observa cómo el personaje de Pasquella está muy matizado. Representa todo lo vulgar y obsceno, tanto en su modo de hablar, como en las situaciones pícaras en las que hay un fondo erótico. Sin embargo, en la versión de la Casanatense, su lenguaje vulgar aparece mitigado por lo que no resulta un personaje tan soez. Mientras que, en la Riccardiana, a pesar de conservar parte de

sus atributos, están eliminadas todas las escenas erótico-sensuales y las referencias pícaras y obscenas. En aquellos aspectos en los que no se pueden eliminar por ser importantes para el enredo, como su enamoramiento de Laureno, que provoca gran parte de las confusiones, su erotismo aparece muy mitigado y sus expresiones son más discretas. Por ello, en esta versión, Pasquella, a pesar de ser un personaje popular, resulta menos agresiva en su modo de hablar y de insinuarse eróticamente a Laureno.

Otro ejemplo más de cómo, tanto el manuscrito Riccardiano como el Casanatense, huyen de vulgaridades eróticas u obscenas lo representa el diálogo jocosos entre Lesbia y el eunuco Despino, lleno de alusiones de contenido sexual. Este diálogo, se encuentra al principio de las ediciones de Venecia, en el acto II, escena 4, pero está excluido de las otras dos versiones:

- LESBIA. Ricordati del silenzio.
 DESPINO. Non dubitare signora.
 LESBIA. Tu sai che t'amo.
 25 DESPINO. Per vostra grazia.
 LESBIA. Disponi di mia persona.
 DESPINO. Lo farei se potessi.
 LESBIA. E chi ti tiene?
 DESPINO. La mia disgrazia.
 30 LESBIA. Come dire?
 DESPINO. Non sete voi donna.
 LESBIA. Tal mi fè la natura.
 DESPINO. Ed io son simile a voi per accidente.
 LESBIA. Ah furbo?
 35 DESPINO. Ah ladra.
 LESBIA. Che ti rubai?
 DESPINO. Quel che mi manca.
 LESBIA. E che ti manca?
 DESPINO. Quel che non posso darvi.
 40 LESBIA. E se tu potessi.
 DESPINO. E s'io potessi? Oh Diavolo, Diavolo.

Tras el análisis realizado y observando las similitudes y divergencias entre los tres textos da la impresión de que la obra *L'Adamira* ha ido evolucionando y creciendo a lo largo del

tiempo y de ahí las diferencias que presentan los textos. Aunque no se pueden saber las fechas en las que fueron escritas estas tres versiones, se advierte que el manuscrito Casanatense es mucho más concentrado, más comedido y huye de las vulgaridades, también el texto de la Riccardiana huye de todo lo obsceno o vulgar, pero, mientras que el texto de las Casanatense está concentrado, el de la Riccardiana dilata situaciones, diálogos y escenas. Da la impresión de que el manuscrito de la Casanatense es una versión cercana a la obra original de Cicognini, por dos motivos, porque se puede apreciar por las variantes cómo se han ido introduciendo elementos en los otros textos, seguramente buscando una comicidad mucho más inmediata, fácil y provocadora. Además, se advierte que en la edición escrita hay palabras incompresibles, porque se han desvirtuado del original; sin embargo, en el manuscrito casanatense las palabras vuelven comprensible el texto, porque no hay errores. Por ello, me inclino a pensar que el texto de la Casanatense es anterior a los otros dos. Por otra parte, el similar número de escenas entre la edición de Venecia y el manuscrito de la Riccardiana, así como las coincidencias en la organización de escenas, personajes y acciones, y sobre todo las coincidencias textuales hacen pensar que el manuscrito riccardiano siguiera muy de cerca la obra impresa y, por tanto, sería posterior a la edición de Venecia. Además, los tachados presentes en el texto indican que se conocía el texto editado, pero, en lugar de seguirlo, el copista tachaba y elegía otra palabra u otra expresión diferente. Seguramente el texto de la Riccardiana es una copia realizada para la representación, por el tipo de caligrafía rápida, por lo apretadas que están las líneas y porque transparenta el papel, que no tiene una calidad demasiado buena. A pesar de ello, el lenguaje es más cuidado, no aparecen palabras troncadas o sin sentido, como en el texto de la edición.

Para concluir, parece bastante probable que el manuscrito de la Casanatense fuese un texto anterior a los otros dos, que debió servir de base para la edición de las obras de Cicognini, al menos para las ediciones realizadas por el librero Nicolò Pezzana de Venecia. Las totales coincidencias y las muchas analogías del texto manuscrito de la Biblioteca Riccardiana con el texto de las ediciones venecianas hacen pensar que esta se

encuentra como texto de base en la reescritura de *L'Adamira*, pues reproduce los mismos movimientos escénicos y textuales. El texto de la Riccardiana dilata algunas escenas, al igual que el texto editado en Venecia, pero también sintetiza otras muchas, cambiando el diálogo. A través de estas tres versiones de *L'Adamira* se puede observar cómo el texto se articula y crece, dilatando los aspectos más novelescos y los más lúdico-eróticos y los diálogos más jugosos, seguramente por la necesidad de adaptarse a los gustos del público, tanto del que asistía a la sala de teatro como del público lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cancedda, F. y Castelli, S. (2001). *Per una bibliografía di Giacinto Andrea Cicognini*. Florencia: Alinea Editrice.
- Michelassi, N. y Vuelta García, S. (eds.). (2013). *Il teatro a Firenze nel Seicento*. Florencia: Alinea editrice.
- Profetti, M. G. (ed.). (1996). *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*. Florencia: Alinea Editrice.
- Profetti, M. G. (ed.). (2000). *Otro Lope no ha de haber*. Florencia: Alinea Editrice.
- Símuni, D. (2012). *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Lecce-Brescia: Pensa Multimedia.
- Tedesco, A. (2012). Il método compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani. En V. Nidier (ed.), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)* (p. 34). Trento: Università degli Studi di Trento.
- Zugasti, M. (2015). Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro. *Monográfico de Cuadernos de Teatro Clásico*, (31), pp. 65-102.

VIAJE AL HUMANISMO
A TRAVÉS DE *I DUBBI DI SALAI*
DE RITA MONALDI Y FRANCESCO SORTI.
UN *GIALLO* PARA REINTERPRETAR LA HISTORIA
A TRIP INTO HUMANISM THROUGH RITA MONALDI
AND FRANCESCO SORTI'S *I DUBBI DI SALAI*.
A *GIALLO* TO REINTERPRET HISTORY

Yolanda ROMANO MARTÍN
Universidad de Salamanca

Resumen

El periodo del Humanismo es la ambientación ideal para el desarrollo de una novela histórica de intriga. En este caso los protagonistas son el genio Leonardo da Vinci y su desconocido hijo adoptivo Gian Giacomo Caprotti, apodado Salaì, quienes se ven envueltos en un terrible crimen y en las conspiraciones de poder de la época.

Palabras clave: Humanismo, novela histórica, novela policial y de misterio.

Abstract

The period of Humanism is the ideal setting for the development of an historical novel's plot, written by the couple Rita Monaldi and Francesco Sorti. In this case the protagonists are the genius Leonardo da Vinci and his unknown adopted child Gian Giacomo Caprotti, nicknamed Salaì, those who found themselves involved in a terrible crime and in the conspiracies of powers of the time.

Keywords: Humanism, historical novel, thriller.

1. EL *GIALLO STORICO* AMBIENTADO EN EL RENACIMIENTO

Definimos *giallo storico* como aquella novela en la que existe un proceso de investigación y deducción que aborda un periodo de la historia que puede ir desde la Antigua Roma (incluso antes

de su fundación), o la Grecia clásica a la Edad Media, a las guerras mundiales pasando por el Renacimiento o el *Risorgimento*. Una novela es definida como histórica si la recreación de un periodo anterior al contemporáneo es reproducida de manera fidedigna y la narración es verosímil.

Indudablemente el periodo comprendido entre el *Quattrocento* y el *Cinquecento* en su conjunto es uno de los escenarios más frecuentes de la novela policial histórica italiana porque esta etapa tan fecunda y rica supone un caldo de cultivo lleno de posibilidades para ser novelado. Encontramos varios ejemplos de ello en el *giallo storico* italiano de los últimos años donde las intrigas, las conspiraciones, la política y la violencia se funden con las nuevas libertades del alma y del cuerpo propios del humanismo.

El periodo histórico que nos ocupa en nuestro trabajo ve como protagonista, precisamente al gran Leonardo Da Vinci, el genio máximo del Renacimiento italiano en todas sus dimensiones, sobre todo las más humanas y desconocidas.

¿Pero qué es el *giallo storico*?

Sin duda resulta difícil definir este subgénero que tiene tantos adeptos como detractores en todo el mundo y que no deja de ser un híbrido entre novela histórica y novela policial o de misterios.

La clave de interpretación de la obra objeto de este estudio nos la proporcionan sus autores, Rita Monaldi y Francesco Sorti¹, quienes descartan la denominación *thriller storico*:

Se proprio vogliamo condensarlo in una parola, possiamo usare il termine *faction*, ossia una sintesi ragionata tra fatti storici e fiction, in cui la fiction riempie i vuoti lasciati dai documenti storici, sempre però appoggiandosi su fatti certi (Monaldi y Sorti, 8-5-2018).

¿Quiénes son Rita Monaldi y Francesco Sorti?

Rita Monaldi licenciada en Filología Clásica y especialista en Historia de las religiones trabajaba como periodista en el departamento de Prensa del Congreso de los Diputados, su

¹ Todas las opiniones de los autores, recogidas en este estudio forman parte de una entrevista realizada por correo electrónico el 8 de mayo de 2018.

marido Francesco Sorti, licenciado en Musicología, especializado en música del siglo XVII también era periodista y productor de programas de música para la Rai y el Vaticano. Publican su primera novela en 2002, con el apoyo editorial de Mondadori, pero una vez que sale a la venta el libro, y a pesar del éxito obtenido, la editorial decide cesar las publicaciones. Los autores interpretaron este hecho como un verdadero boicot a su obra y todas las demás editoriales italianas les cerraron sus puertas, parece ser que por presiones por parte del Vaticano. Esto les hace tomar la decisión de abandonar editorialmente Italia y deciden refugiarse en Viena desde donde continúan su actividad. Desde allí y con el apoyo de una editorial holandesa dan a conocer su exitosa saga de novelas policiales de corte histórico: *Imprimatur* (2002), *Secretum* (2004), *Veritas* (2006) y *Mysterium* (2011), *Dissimulatio*, en las que sacan a la luz descubrimientos que desmienten las tesis oficiales de la historia. Su formación académica y un cuidadoso trabajo de documentación en el archivo Secreto Vaticano y en los archivos de Estado, llevan al matrimonio a cuestionar determinados hechos históricos reconocidos.

En la actualidad Monaldi y Sorti han logrado su objetivo y el éxito los ha llevado a darse a conocer en 60 países y en 26 lenguas distintas. Sin embargo, hemos tenido que esperar hasta 2015, 13 años después de la primera publicación de la polémica *Imprimatur* para que una editorial italiana, Baldini & Castoldi, decida reeditarla en italiano. Parece que se van atenuando las reticencias en referencia a la publicación de sus obras en Italia gracias a la apuesta de esta editorial quien desde 2015 ha reeditado sus novelas y en 2017 publica únicamente en Italia la novela *Malaparte* que ha logrado estar entre los diez finalistas del Premio Strega 2017.

2. LA TRILOGÍA DE SALAI: EL DESCUBRIMIENTO DE UN PERSONAJE A LA SOMBRA DE LEONARDO DA VINCI

I dubbi di Salai, se publica por primera vez en 2007 en Holanda, mientras que en España llega un año después. Según nos ha confirmado Rita Monaldi, le seguirán próximamente *L'uovo di Salai* donde nos trasladarán al descubrimiento de

América, mientras que, en la tercera novela, *La Riforma di Salai* veremos como protagonistas a Martín Lutero y sus contradicciones.

La novela se compone de 56 cartas, que Gian Giacomo Caprotti, o Salai, escribe a un poderoso personaje anónimo quien le ha encargado espiar a Leonardo da Vinci en su viaje a Roma.

Los autores nos sitúan en pleno humanismo italiano:

Perché è il periodo dei cosiddetti Anticlassicisti del Cinquecento: ci serviva il loro stile, che è l'opposto del bello stile del Seicento, per metterlo in bocca al protagonista Salai, che è l'esatto opposto dell'io narrante della nostra serie di romanzi sulla diplomazia internazionale nel Seicento (quella di Atto Melani). Salai è sboccato e senza tabù, mentre invece il protagonista della serie di *Imprimatur* è pieno di timidezze e remore psicologiche (Monaldi y Sorti, 8-5-2018).

Antes de analizar la novela convendría descubrir quién fue en la realidad el protagonista, el joven Salai.

Gian Giacomo Caprotti fue un aprendiz y pintor que nace en Oreno, en 1480, y muere asesinado en 1524. Sabemos que su padre lo mandó al taller de Leonardo con 10 años, porque así nos lo confirman los códices en los que el genio renacentista anotaba sus hechos cotidianos. Es por esto que se sabe la fecha exacta de su llegada al taller que se encontraba en la via Corte Vecchia de Milán. En el primer folio del Manuscrito C, conservado en París en el Istitut de France, se puede leer esta frase: "Iacomo venne a stare con meco il dì della Madonna del 1490, d'età d'anni 10". Leonardo se convierte así en una especie de padre adoptivo y es él mismo quien le pone el apodo de Salai, es decir, feroz Saladino, dado su carácter rebelde. El apelativo lo toma al parecer de los diablos del poema caballeresco *El Morgante* compuesto por Luigi Pulci para la corte de los Médici.

Sin embargo, este apodo ha despistado a la mayoría de los historiadores, puesto que llevó a pensar durante más de 4 siglos que se trataba de un inexistente Andrea Salaino, un discípulo del pintor Cesare da Sesto. Podemos confirmar esta creencia, ya ampliamente desmentida, en la propia ciudad de Milán que le

dedica una calle y en el monumento² homenaje a Leonardo en Piazza della Scala aparece como uno de sus 4 discípulos junto con Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, Giovanni Antonio Boltraffio. Gracias a la investigación del historiador Paolo Morigia, quién destapó el error, hemos rescatado su identidad verdadera y una de las figuras más cercanas al genio.

Desde los 10 vivió con Leonardo ejerciendo de simple ayudante, si bien, le causó problemas desde su llegada al taller:

Giacomo llegó, para quedarse en mi compañía, el día de la Magdalena [22 de julio] en 1490, a la edad de diez años. El segundo día dispuse que le confeccionasen dos camisas, un par de calzas, y un jubón. Y como hubiese reservado el dinero para pagar estas prendas, este me robó dicha cantidad de la escarcela, y nunca fue posible hacerle confesar, a pesar de que yo tenía total certeza (Ruiz García, 2012: 13-14).

A pesar de todas las fechorías, Leonardo le tomó cariño y siempre le mantuvo a su lado hasta el final de sus días, al igual que otros *leonardeschi* como el fiel Francesco Melzi, Bernardino Luini o Ambrogio de Predis.

Las vidas de Leonardo y Salaì se mantuvieron indisolubles, aunque los historiadores no nos han sabido aclarar qué tipo de relación fue la suya. ¿Fueron maestro y discípulo, padre e hijo, artista y modelo o fueron realmente amantes? No tenemos pruebas de la sexualidad de Leonardo, si era homosexual real o latente, si no lo era en absoluto o, si era simplemente asexual dado que había afirmado sentir repugnancia por el acto sexual.

Lo que sabemos es que este joven formó parte de la vida de Leonardo, acompañándole en numerosos viajes a Roma, Florencia, Venecia y aunque sus caminos se separaron cuando en los últimos años de su vida decide trasladarse a Francia, sus destinos vuelven a unirse. El maestro decide enviarle una pensión y será precisamente Caprotti quien hará de intermediario en la venta de algunos cuadros del artista al rey de Francia. Cuando muere Leonardo en 1519 se le concede la mitad de la viña donde ya tenía su casa.

² El monumento realizado en mármol y dedicado a Leonardo da Vinci, fue realizado en 1872 por obra de Pietro Magni.

Salaì presumía de ser un entendido en arte, aunque no podemos asegurarlo, puesto que poco sabemos de su faceta como artista. Sí ejerció de modelo para Leonardo en la obra *San Giovanni Battista*, donde la crítica la identifica como un retrato suyo. Incluso algunos especialistas en arte han querido ver en la Gioconda rasgos de Gian Giacomo. Vasari le cita en su obra como simple discípulo, pero no se mencionan sus obras.

Hay aún muchas dudas sobre las obras atribuidas a Caprotti, pero casi con toda seguridad los críticos de arte consideran que la *Madonna col Bambino e Sant'Anna* (muy similares a la obra de Leonardo) le pertenecen. Se dice también que otras dos obras, conservadas en la pinacoteca de Brera, le pertenezcan: *Madonna col Bambino e I Santi Pietro e Paolo* y *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni e Battista*. La más polémica es seguramente *la Gioconda nuda*, en la que se ha interpretado una colaboración con el propio Leonardo (con la misma sonrisa que La Gioconda verdadera). Parece ser que Salaì heredó de Leonardo (aunque no aparezcan en su testamento) algunas de sus obras más célebres, entre las que se encontraban: *La Leda*, *San Gerolamo*, *Sant'Anna*, *San Giovanni Battista* y *La Gioconda*. Pero no se sabe con seguridad si eran una copia o verdaderamente los originales.

3. I DUBBI DI SALAÌ UN GIALLO STORICO SATÍRICO

Como mencionábamos antes, el joven endemoniado Salaì protagonista de la obra, es la voz *narrante* de estas cartas que escribe en primera persona a un anónimo emisario de Florencia, al que le rinde cuentas de las actividades de Leonardo da Vinci y de quien conocemos su identidad solo al final.

En cada una de las misivas se narran, en tono jocoso, las peripecias intrincadas y rocambolescas que vive con su señor, donde no faltan asesinatos, amenazas, intentos de secuestro, robos, todo ello aderezado con las múltiples aventuras carnales de las que presume Salaì.

Para dar mayor verosimilitud a la novela los autores eligen un italiano que simula la lengua de la época, pero con graves incorrecciones, y con grandes pinceladas de ironía y comicidad propias de una novela picaresca. La lengua que recrean en la

novela nos recuerda a la utilizada en la película de Mario Monicelli de 1965, *La Armata Brancaleone*³. Tomemos como ejemplo de esta lengua macarrónica ficticia, algunos párrafos en los que se nos describe de forma singular la figura de Leonardo a través de la mirada de Salai:

È Lionardo de bella persona, proporzionato, graziato et de laudabile apparenza, peccato che porta sempre un pitocco rosato corto sino al ginocchio et non si convince che oggidì se portano le vesti lunghe et quando lo vedono alcuni se mettono a ridere (Monaldi y Sorti, 2017: 21-22).

Salai actúa de espía para el que llama *Padrone honorando et magnifico* y por ello va relatando carta a carta, cada paso que su maestro da en Roma. El desconocido encargado de estas misivas, que no es otro que Niccolò Macchiavelli, quien teme que Leonardo traicione a su patria, Florencia, en beneficio de Roma. En efecto cree en la posibilidad de que nuestro genio apoye militarmente a la ciudad capitalina con la ayuda de sus extraordinarios inventos. Sin embargo, descubrimos en seguida por boca de Salai que los motivos reales del viaje son muy diferentes. La verdadera razón de la estancia es el encargo secreto que a su vez le ha realizado Cesare Borgia, llamado el Valentino (su hijo ilegítimo), de destapar quién se esconde tras la conspiración contra el Papa Alessandro VI Borgia.

Leonardo justifica su apoyo al Papa, aunque sabe que podría considerarse una traición a Florencia. Se describen con profusión de detalles las acusaciones vertidas contra el Papa: el nepotismo, la conspiración, los escándalos sexuales y sus hijos ilegítimos. Leonardo confiesa que las cartas que recibe son precisamente del Valentino quien le solicita su ayuda para descubrir a los difamadores del Papa.

Salai piensa que el Valentino ha querido entretener a Leonardo encargándole una misión imposible para alguien como él, de esta manera no podía trabajar en sus invenciones que le habría sido muy útiles a Florencia. Leonardo acaba confesando a

³ En este famoso film se realiza una experimentación lingüística muy innovadora al mezclar el latín medieval con el italiano pre-vulgar.

su hijo adoptivo sus dobles intenciones de traición a Florencia y al propio estado Vaticano uniéndose a los turcos pero a pesar de ello fracasa en sus intentos. Sin embargo, la agudeza y curiosidad de Salai les lleva a resolver un caso de asesinato (ocurrido 4 años antes) que estaba relacionado con la conjura alemana contra el papado del Borgia. El español Giovanni Poggio había muerto de varios hachazos en la cabeza a manos de un siervo Tomaso de Piemonte. Como en toda novela de misterio clásica, en la que al final se explica al lector la solución, Salai nos desenmaraña la compleja conspiración de origen alemán:

Et la dimostrazione che a Poggio spagnuolo lo ànno amazzato li Stratoburghesi è che nel diario de Burcardo, che ò letto quando sono entrato nel suo studio, la notizzia de la morte de Poggio è scripta con un tale disprezzo che non è più lunga de due o tre righe (Monaldi y Sorti, 2017: 278).

En esta trama, que pretende ser fidedigna, aparecen hechos, personajes y documentos que realmente existieron: Johannes Burckardt o conocido como Giovanni Burcardo, el maestro de ceremonias del Papa, la novella de Boccaccio, el manuscrito de *La Germania* de Tácito, supuestamente encontrado por Poggio Bracciolini (y falseado), que son clave para la teoría que sustentan los autores sobre las falsedades de la historia.

A estos les acompañan otros personajes reales que interpretan un rol en la trama: Niccolò Machiavelli, la familia Orsini, el Duca de Urbino, Lorenzo dei Medici, Paride Grassi el colaborador de Giovanni Burcardo, Ascanio Sforza, Niccolò Copernico entre otros.

Con estos actores Monaldi y Sorti nos sumergen en el Humanismo:

Un'epoca di enorme evoluzione intellettuale, che però non sempre ha comportato altrettanta evoluzione spirituale. Possiamo solo dire forse che ogni scelta è una renuncia: con l'Umanesimo l'uomo ha osservato se stesso molto più che nel passato, ma per fare questo ha un po' perduto lo sguardo d'insieme (Monaldi y Sorti, 8-5-2018).

Esta minuciosa labor de investigación que realizan da verosimilitud a los hechos que se narran en este *giallo storico satirico*, donde todo aquello que no consiguen reproducir sobre la base de documentos reales, se suple en la obra con la imaginación de los autores, quienes pretenden entretener y al mismo tiempo hacer reflexionar y comprender la vida en el pasado y en la actualidad.

De este modo no pierden nunca de vista la finalidad última del escritor, máxima que toman de Karl Krauss, que es “restituire al lettore il volto dei discorsi e il suono delle azioni del nostro passato per comprendere il presente e anche per capire ciò che è passato, presente e futuro, ossia le verità immutabili” (Monaldi y Sorti, 8-5-2018).

Están convencidos además de que la gran aceptación que tiene el *giallo storico* radica precisamente en bucear en el pasado para tratar de conocer mejor nuestra propia historia, individual y colectiva.

4. DESMONTANDO MITOS Y REVELANDO FALSEDADES DE LA HISTORIA

Como explican los autores en el apólogo, las cartas de Salai nunca existieron, pero sí existieron gran parte de los hechos históricos narrados y la mayor parte de personajes que aparecen. Con las aventuras de Salai y Leonardo como trasfondo, pretenden desmentir las falsedades vertidas hacia la figura del Papa Borgia y cuestionar el falso mito de la raza superior alemana que nos ha transmitido la obra *La Germania* de Tácito.

Gian Giacomo Caprotti, Salai fue un personaje real que convierten en un personaje clave para conocer a fondo y desvelar la verdadera personalidad del genio renacentista y desmitificarlo. Afirman en estas páginas finales que no todos los estudios sobre Leonardo que se han publicado son fiables. En efecto para descubrirnos esos lados desconocidos del artista han tomado como fuentes fidedignas tres recientes estudios: *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna* de Lucio Russo, *Leonardo, l'acqua e il Rinascimento* de Mario Tozzi y Andrea Bernardoni y *Leonardo*

da Vinci. Recenti riflessioni storico-epistemologiche sulla deformabilità dei corpi de R. Pisano y D. Capecchi.

Su último biógrafo ha afirmado que Leonardo era inconstante, lento, de poca cultura, siempre sin dinero y con pocos encargos. Ponen en duda que hubiese pasado información militar sobre Florencia al Valentino o que se pretendiera vender a los turcos. Inciden también en una diferente descripción del aspecto físico (como lo demuestran algunos estudios recientes) muy lejano a la iconografía fácilmente reconocible (la barba larga pertenece a la última época de su vida). Sí podemos confirmar que estuvo al servicio de Cesare Borgia justo al año siguiente de la fecha de estas cartas (1501).

Han llevado a cabo una minuciosa labor de documentación histórica para reconstruir la ambientación y las calles de la ciudad romana, así como todas las cuestiones relativas a la enemistad entre Florencia y Roma, y del Estado Vaticano con Alemania, y de estos a su vez con los turcos. Citan los autores todas las fuentes consultadas para reconstruir las calles, la ambientación, las tiendas, el hotel de la Fontana o el hostel de la Vacca, las comidas. También son ciertos los datos relativos a la población, así como todos los nombres de persona y comercios, o direcciones que aparecen en la novela.

Monaldi y Sorti nos aclaran que el genio renacentista le debía mucho a las invenciones de la ciencia antigua griega y romana que había llegado a su época de manera incompleta. Lucio Russo demuestra en su obra que el genio había tomado prestadas muchas ideas de antiguos manuscritos griegos, pero al desconocer el griego antiguo y el latín no pudo interpretar correctamente los textos, por este motivo algunas de las máquinas diseñadas por Leonardo no pudieron funcionar:

Si è insomma scoperto che Leonardo non aveva un genio profetico che gli faceva intravedere il futuro ancorché nebulosamente, ma semplicemente copiava male invenzioni già attestate da manoscritti proveniente dall'antica Grecia. Per questo lo abbiamo scelto: è l'esempio più fulgido di come l'apparenza inganni (Monaldi y Sorti, 8-5-2018).

En muchas páginas de la novela Salai insiste en la poca pericia de su maestro: “le sue inventioni che non funzionano nemmanco se dice trecento Paternoster al jorno” (Monaldi y Sorti, 2017: 56).

Su deuda al mundo griego es muy grande puesto que conocía la obra de Arquímedes, Aristarco de Samo, Erofilo, Erone de Alejandría, Filone di Bisanzio etc. que le ayudaron a proyectar esas maravillosas máquinas que hoy admiramos. Existió en realidad el diseño del puente sobre el Bósforo que Leonardo propone al turco Bajazer en la novela, puesto que, en efecto, ofreció sus servicios al estado otomano como se demuestra en una carta encontrada en 1951 en el archivo de Topkapi. Este esbozo que Salai encuentra entre los papeles de Leonardo está en el Cuaderno L de Leonardo conservado en Francia.

La presencia de otros personajes históricos en la novela está plenamente justificada y refrendada en la historia. Por lo que respecta a Macchiavello, éste se alineó a los intereses de Florencia y fue hostil al papa Alejandro VI. Por su parte Niccolò Copernico estuvo en efecto en Roma para enseñar en la Università della Sapienza en ese mismo año.

El horrible asesinato de Juan Maria Despugi (o con el nombre italianizado Giovanni Poggio) narrado en la novela aparece en el *Liber Notarum*, el diario del obispo católico alemán Giovanni Burcardo Maestro de Ceremonias del Papa Alessandro Borgia. Este importante manuscrito que es un fresco de la vida de la corte de los Papas del Renacimiento, ha sido considerado una fuente histórica incuestionable, que nuestros autores desmienten. Pero sin duda el protagonista de fondo de la trama es el Papa Alessandro VI. Monaldi y Sorti insisten en desvelar la conjura orquestada en Alemania e Italia, contra el Papa que la historia nos lo ha dibujado como un monstruo pervertido. Estas revelaciones son el resultado de estudios recientes de historiadores belgas, alemanes y españoles quienes se atreven a desmentir sus presuntos hijos naturales, o sus relaciones sentimentales con Vannozza Cattanei o con Giulia Farnese. Estos estudios ponen en duda el epistolario de Pietro Martire d’Anghiera (1875-1526) principal fuente de la que parten tales creencias sobre el Borgia. Se han destapado numerosos anacronismos, invenciones, contradicciones, descripciones de

hechos que nunca ocurrieron y lo que resulta más patente, nunca se encontraron los originales de mano del autor, sino solo las copias. Por otro lado, tampoco se ha hallado ningún indicio de correspondencia con los destinatarios de aquellas cartas. La leyenda contra este Papa y sus familiares ha sido un arma insustituible para todos los adversarios de la Iglesia desde la llegada de Lutero. Monaldi y Sorti afirman que el Papa ha sido siempre: “un capro espiatorio che fa comodo a tutti, anche ai cattolici, per evitare disepellire altre verità ben più scomode e complesse” (Monaldi y Sorti, 2017: 329). Recuerdan asimismo que todos aquellos que quisieron poner en duda los desmanes de los Borgia fueron demonizados y aislados, como Oreste Ferrara, Andrea Leonetti, Peter de Roo.

El falso diario de Giovanni Burcardo es el documento clave en el que la tradición historiográfica ha basado las acusaciones contra el Papa. Monaldi y Sorti ponen en duda la autenticidad del diario por el plagio descarado de la *VIII Novella* del *Decamerone* de Boccaccio que se hace en el manuscrito. Sobre esto la historia ha mirado hacia otro lado. Como explican en la novela por boca de Salai, hay muchos datos y nombres falsos y que nunca existieron. Por otro lado, insisten en el hecho de que de este diario no existe un manuscrito original excepto las 25 últimas páginas que narran los acontecimientos ocurridos en la corte papal desde 1503 a 1506 (los últimos 3 años).

No se explica que un diario de contenido tan explosivo lo tuviese su autor oculto durante tantos años, puesto que salió a la luz después de la muerte del Papa. La pregunta que se hacen los autores es el por qué y el *cui prodest*. La respuesta podría ser la venganza dado que entre el papa y su colaborador existía una guerra subterránea puesto que Burcardo aspiraba a ser obispo, pero Alessandro VI nunca lo consintió.

Los estudios llevados a cabo sobre el tema por Monaldi y Sorti en los últimos años, no han sido los únicos, puesto que el Ministero dei Beni e le Attività culturali ha instituido un Comitato Nazionale Incontri di Studi per il V centenario del Pontificato di Alessandro VI cuyas investigaciones han concluido en 2006 con la publicación de un *Corpus Borgiano* (de 12 volúmenes) y con la realización de un congreso titulado *Alessandro VI – Più cattivo e più felice che mai* celebrado en el

Castel Sant'Angelo. Los investigadores borgianos han repetido en sus trabajos conclusivos que no es cometido de la historia rehabilitar, pero sí puede sacar a la luz todos aquellos aspectos positivos de Rodrigo Borgia junto a los negativos. Alessandro VI no era un monstruo sino actor que formaba parte de un sistema.

La última cuestión polémica que se pone en duda en la novela es la veracidad de *La Germania* manuscrito encontrado por Poggio Bracciolini. *De origine et situ Germanorum* conocida como *la Germania* es una obra etnográfica escrita por Publio Cornelio Tácito en torno al 98 d.C, sobre las tribus germánicas que vivían fuera de las fronteras romanas. Es la única obra de carácter etnográfico que nos ha llegado de la antigüedad sobre un pueblo extranjero. La obra de Tácito constituye el nacimiento de la historiografía sobre Alemania y representa el punto de partida de todo concepto ideológico y político sobre el pueblo alemán. En esta obra se basan las ideas de la supremacía de la raza alemana de Hitler. Según las fuentes más recientes consultadas por los autores (que en el apólogo especifican) se trataría de un manuscrito falso, puesto que nunca se ha encontrado el original.

5. CONCLUSIONES

En esta magnífica novela epistolar se hace una doble reconstrucción histórica y se analizan las supuestas falsedades de la historia, partiendo de documentos, manuscritos griegos y latinos, pasando a través del humanismo, la crisis de poder de la Iglesia, la Reforma protestante, la continuidad del mundo clásico, el complot. Los sentimientos, el afán de poder, las bajas pasiones son una constante en el ser humano y se puede trasladar a cualquier época de la historia. Cambia el escenario, la mentalidad, los imaginarios, la política, las creencias, pero de fondo los protagonistas son los mismos hombres con vestiduras diferentes. Si a este marco le añadimos una intriga que resolver o un asesinato que aclarar las fronteras entre los géneros se resquebrajan y se convierten en novelas transversales: novelas de detectives de ambientación histórica o novelas históricas de detectives. Podríamos afirmar que en nuestro caso se trata de una novela bicefálica a la que se añade un fuerte componente

satírico que supone una gran novedad puesto que ellos mismos la etiquetan como *giallo storico-satirico o storico-picaresco*.

Los propios autores están convencidos de que “tutta la storia pullula di trame gialle: se si indaga la storia a partire dai documenti d’archivio, ci si accorge che è come un campo minato” (Monaldi y Sorti, 8-5-2018). Nos ponen alerta de que hay que tener cuidado en no caer en las garras de una literatura que denominan *mass market*. Concluyen afirmando que

Il compito dell’autore dovrebbe essere l’esame paziente e spietato delle forze politiche e ideologiche che hanno condizionato la storiografia. L’attuale narrativa storica trash invece, che ruota tipicamente su qualche manoscritto misterioso nascosto da una malvagia consorteria esotérica per nascondere la verità del mondo, è una sblocca libidine che fa perdere di vista problemi e riflessioni più serie e utili (Monaldi y Sorti, 8-5-2018).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernardoni, A. y Tozzi, M. (2004). *Leonardo, l’acqua e il Rinascimento*. Milán: 24 ore cultura.
- Monaldi, R. y Sorti, F. (2007). *Las dudas de Salai*. Barcelona: Roca.
- Monaldi, R y Sorti, F. (2017). *I dubbi di Salai*. Milán: Baldini e Castoldi.
- Ruiz García, E. (2012). *El imaginario de Leonardo: códices Madrid de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Russo, L. (1996). *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*. Milán: Feltrinelli.
- Pisano, R. y Capecchi, D. (2007). Leonardo da Vinci. Recenti riflessioni storico-epistemologiche sulla deformabilità dei corpi. *Atti del XLVI Congresso Nazionale AIF*. Montesilvano: La fisica nella scuola XLI/3.

DIECI TESI PER UNA SOGGETTIVAZIONE
COATTA E DEMOCRATICA
TEN THESES FOR A DEMOCRATIC
AND FORCED SUBJECTIVATION

Mario ROSSI

Università di Vienna, Istituto di Romanistica

Riassunto

R. Esposito, presentando l'*Italian Theory*, non include la linea femminista italiana, cosicché non è rappresentata la costellazione del pensiero della voce incarnata elaborato da A. Cavarero; a partire dalle categorie che caratterizzerebbero l'*Italian theory* si interrogherà la possibile strategia di aggiornamento delle *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica* del 1974 per una società multi-etnica nel quadro della voce incarnata e in relazione con le *digital humanities*.

Parole chiave: *Digital Humanities, Italian Thought*, mobilità sociale, migrazione, soggettivazione.

Abstract

R. Esposito in his exposition of the *Italian Theory* does not include the Italian feminist line so that the constellation of thought elaborated by A. Cavarero is not represented in this orientation of thinking: starting from the categories that would characterize the Italian thought, it will be questioned the possible strategy of updating the *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica* of 1974 for a multi-ethnic society within the framework of a feminism of the embodied voice and in relation to the so-called *digital humanities*.

Keywords: *Digital humanities, Italian Theory*, social mobility, migration, subjectivation.

1. SFONDO

Riprendo il discorso avviato con le riflessioni sull'*Italian Theory* in poesia in questo stesso convegno: nel contributo "*Italian Theory* in poesia" ho cercato di mettere in rilievo come la particolare postura intellettuale della tradizione italiana individuata da Esposito sia riscontrabile in prodotti di natura poetico-creativa fotografati in due momenti successivi: ho voluto verificare come il soggetto in rapporto con la contingenza rifletta nel corpo della propria opera e nella genealogia che egli crea tra essa e altre opere e ho cercato di mettere a nudo potenzialità e limiti di opere scelte per la loro esemplarità. Nel presente contributo passo dal soggetto creatore al soggetto fruitore di oggetti culturali per saggiare, a partire dalla *Italian Theory*, quali categorie vadano mobilitate nel caso in cui si vogliano stimolare soggetti fruitori ad assumere in prima persona la costruzione della propria soggettività in forma relazionale in contesti educativi in cui la formazione di un soggetto profondamente calato nel mondo della vita dovrebbe stare in primo piano pur all'interno di strutture che determinano le coordinate lungo le quali la formazione può aver luogo¹. Si vedrà nel corso della trattazione che l'ossimoro del titolo è assolutamente necessario in generale ma soprattutto per la società odierna.

Anche nelle pagine che seguono per capire come penetri in essi la storia e la contingenza che la definisce secondo una sensibilità vicina all'*Italian Theory* prendo in esame due momenti: il primo è costituito dalle *Dieci tesi per una educazione linguistica democratica*, mentre il secondo, con il sostegno del pensiero femminista di A. Cavarero e J. Butler è l'ipotesi di un loro aggiornamento in un contesto fortemente caratterizzato dalla migrazione e da soggetti in movimento².

¹ Per una presentazione dell'*Italian Theory* si rimanda a Esposito (2010, 2016), AA.VV (2014), Maltese e Mariscalco (2016); i saggi contenuti in Vaccaro (2013) collocano l'*Italian Theory* nel dibattito sulla biopolitica. Balibar e Morfino (2014) è utile per la tematizzazione del soggetto come entità inserita in una rete relazionale.

² Le dimensioni del contributo impongono la presentazione del pensiero di autori e autrici per brevi menzioni e rimandi a testi di approfondimento. Si userà il genere maschile là dove la declinazione di genere possa esser ritenuta irrilevante.

2. EDUCAZIONE LINGUISTICA DEMOCRATICA E DEMOCRAZIA DELL'APPELLO IN UNA SOCIETÀ DI SOGGETTI IN MOVIMENTO

Nel 1974 vengono pubblicate le *Dieci tesi per un'educazione linguistica democratica*, testo fondamentale per la democratizzazione dell'insegnamento linguistico in un'Italia che da poco garantiva, almeno formalmente, l'alfabetizzazione scolare su tutto il territorio, in cui tuttavia l'insegnamento in generale e soprattutto quello della lingua italiana era impostato su un intreccio di norme e implicite gerarchie di valori che svantaggiavano i discenti dei ceti marginali e le zone in cui la presenza dell'italiano standard non era consolidata.

Le tesi, frutto delle discussioni all'interno del circolo linguistico di Padova e stese da Tullio De Mauro e Raffaele Simone, articolavano la necessità di considerare i discenti non come *tabula rasa* su cui imprimere una lingua astratta, ma come soggetti in possesso di competenze linguistiche e di una culturale da rispettare: insegnamento e apprendimento linguistico prendevano la forma di un processo di aggiustamento e articolazione di abilità presenti sulle quali costruire nel rispetto della diversità e del diritto allo studio sancito dalla Costituzione italiana. Ecco per stralci le dieci tesi:

1. Lo sviluppo delle capacità verbali va promosso in stretto rapporto reciproco con una corretta socializzazione [...].
2. Lo sviluppo e l'esercizio delle capacità linguistiche non vanno mai proposti e perseguiti come fini a sé stessi, ma come strumenti di più ricca partecipazione alla vita sociale e intellettuale [...].
3. La sollecitazione delle capacità linguistiche deve partire dall'individuazione del retroterra linguistico-culturale personale, familiare dell'allievo [...].
4. La scoperta della diversità dei retroterra linguistici tra allievi dello stesso gruppo è il punto di partenza di ripetute e sempre più approfondite esperienze ed esplorazioni spaziali e temporali [...] di una stessa società [...].
5. Occorre sviluppare [...] non solo le capacità produttive, ma anche quelle ricettive [...] stimolando la capacità di intendere un vocabolario sempre più esteso [...].

6. Nelle capacità sia produttive sia ricettive va sviluppato l'aspetto sia orale sia scritto [...].
7. Per le capacità sia ricettive sia produttive [...] occorre sviluppare e stimolare la capacità di passaggio dalle formulazioni più accentuatamente locali [...] a quelle più generalmente usate, più meditate [...].
8. Seguendo la regola precedente si incontra la necessità di addestrare alla conoscenza e all'uso dei diversi linguaggi speciali [...].
9. [...] occorre curare e sviluppare in particolare [...] la capacità, inerente al linguaggio verbale di autodefinirsi e autodichiararsi e analizzarsi (che può) [...] cominciare a realizzarsi fin dalle prime classi elementari arricchendo [...] lo studio della realtà linguistica circostante, dei meccanismi della lingua e dei dialetti, del funzionamento del linguaggio verbale [...].
10. [...] occorre sviluppare il senso della funzionalità di ogni possibile tipo di forme linguistiche note e ignote [...]. La vecchia didattica era dittatoriale. Ma la nuova non è affatto anarchica: [...] la (sua) bussola è la funzionalità comunicativa di un teso parlato e scritto (AA.VV, 1975: 9-11).

Si rilevino due tratti nell'approccio al fenomeno linguistico proposto dalle tesi: anzitutto il taglio sociolinguistico e in secondo luogo l'atteggiamento descrittivo e funzionale. Per la formazione della personalità dell'alunno, sulla base di questi due principi, acquista valore la diversità tanto nel registro linguistico quanto nei confronti del codice³. L'istituzione dei corsi serali per lavoratori e la riforma della scuola secondaria di primo grado erano in gestazione nel periodo di elaborazione delle tesi, ma in esse si riconosce già il passaggio dal programma normativo alla programmazione come strumento che pone al centro della didattica l'allievo nei confronti del quale calibrare contenuti e metodi.

Da almeno vent'anni flussi di migrazione mutano il volto della popolazione⁴ di molti stati europei, ponendo nuovi compiti

³ Si può leggere nelle *Tesi* l'elaborazione teorica di Coseriu sulle varietà linguistiche che lo studioso rumeno distingue in diatopiche, diastratiche e diafasiche, cui Mioni aggiungerà l'aspetto diamesico (Sinner, 2014).

⁴ Vista l'imperante xenofobia l'interpretazione del volto come invito alla trascendenza e al riconoscimento della priorità dell'etica proposto da Levinas non trova ascolto nell'opinione pubblica.

ai sistemi educativi: come riformulatr le *Dieci tesi* per una società multietnica, aperta alle varietà della lingua e costituita da soggetti in materiale o figurato movimento ai quali riconoscere il diritto di parola?⁵ In armonia con l'attenzione per le varietà linguistiche presenti nel testo del 1974, si dovrebbe allargare il concetto di comunicazione dall'asse linguistico a quello più generalmente antropologico; in secondo luogo la comunicazione stessa dovrebbe esser collocata nel quadro della teoria degli atti linguistici e dell'analisi del discorso. Ecco una possibile riformulazione delle *Dieci tesi* secondo i correttivi or ora menzionati:

1. Una socializzazione che riconosca l'altro deve informare di sé lo sviluppo delle capacità comunicative;
2. la partecipazione alla vita materiale, sociale e intellettuale deve essere il fine dello sviluppo delle capacità linguistiche;
3. la sollecitazione delle capacità comunicative deve partire dall'individuazione del retroterra linguistico-culturale personale e familiare dell'allievo/a;
4. la scoperta della diversità dei retroterra comunicativi tra allievi dello stesso gruppo è il punto di partenza per esplorazioni diacroniche, diacriche e diastratiche;
5. vanno sviluppate non solo le capacità produttive, ma anche quelle ricettive stimolando la capacità di intendere codici e atti linguistici che informano lo stesso ambiente di apprendimento;
6. nelle capacità produttive e ricettive vanno sviluppati gli aspetti orale, scritto e pragmatico;
7. capacità sia ricettive sia produttive più meditate vanno sviluppate per stimolare la capacità di mantenere un movimento pendolare tra le formulazioni di uso più singolari e quelle più generalmente usate ...⁶;
8. [...] per cui si deve addestrare la conoscenza e l'uso di diversi codici comunicativi;

⁵ La domanda va letta sullo sfondo di Butler (2005), Cavarero (2003, 2014). Greenblatt (2010) difende la mobilità secondo un'ampia declinazione.

⁶ Pensiero pendolare è costellazione concettuale diffusa da Rigotti (2007) che si richiama a V. Flusser: essa indica la condizione di soggetti che oscillano tra diverse culture e che attraverso questo movimento possono esser posti nella condizione di agire come auto-traduttori dei propri enunciati. Su quest'ultimo aspetto si rimanda a Flusser (1968) e Santana Martins (2010).

9. occorre curare fin dalle prime esperienze scolari la potenzialità, del linguaggio verbale di autodefinirsi e autodichiararsi anche attraverso la riflessione sulla dimensione extra-linguistica;

10. occorre sviluppare il senso della funzionalità di ogni tipo di codice in prospettiva né di coattiva né anarchica: la funzionalità comunicativa va assunta come strumento di relazione tra il soggetto e le istituzioni che lo costituiscono.

Ci si può chiedere perché chiamare a convegno la filosofia della voce incarnata di Cavarero e la filosofia della soggettivazione di Butler per correggere l'*Italian Theory* nella declinazione offerta da Esposito e per aggiornare le *Dieci tesi*⁷. Il motivo è da un lato il silenzio di Esposito sulla questione del contributo femminista alla costellazione dell'*Italian Theory* e dall'altro la cecità delle *Tesi* rispetto all'apparato di potere espresso dalla struttura in cui devono esser calate; infatti, da un lato, esse danno per scontato il valore preminente della lingua verbale e della variante maggioritaria, mentre, dall'altro, non problematizzano la struttura performativa degli apparati scolastici. Questi, come ogni altra struttura sociale, con programmi e consuetudini comunicative attraverso iterati atti performativi di appello e implicite forme discorsive, definiscono il soggetto in essi agente senza che questo possa mettere in questione il quadro comunicativo (Butler, 2005); la struttura scolastica, se si vuole presentare come istanza emancipatrice, deve costringere il soggetto a fare i conti con i quadri di riferimento nei quali è inserito (Watzlawick et al. 1969; Bateson, 1972) affinché egli possa attivare strategie tanto di decodifica delle implicite istanze performative quanto di contrattazione verbale nei confronti delle stesse⁸.

⁷ Una più dettagliata analisi della filosofia della voce incarnata si trova in Rossi (2017) (avverto che nella trasmissione del testo, per motivi tecnici, si sono verificati refusi). Per il concetto di soggettivazione si rimanda a Butler (2005) e Cavarero (2003). I lavori di Sparti su jazz, improvvisazione e tango offrono un originale approccio estetico alla soggettivazione.

⁸ I riferimenti menzionati vanno integrati con la riflessione di G. Simondon, Gilles D. e F. Guattari, L. Althusser e T. Negri sui temi della soggettività come prodotto di complesse interazioni nella società.

3. PER UNA DECLINAZIONE ATTIVA DELLE *DIGITAL HUMANITIES*: INDUGIARE SULLA SOGLIA PER INDURRE SOGGETTI IN MOVIMENTO A UN MOTO PENDOLARE

Sulla base delle precedenti riflessioni ho creato una *home page* (HP) della quale riprendo tacitamente i testi commentandone le parole chiave al fine di evidenziare il modo in cui ho inteso calare l'approccio descritto in una struttura che utilizzi le tecnologie informatiche non come deposito di conoscenze ma come strumento per stimolare la soggettivazione di soggetti in movimento⁹. La HP dal titolo programmatico *Spazi in polifonia* funge da volano per una piattaforma virtuale che attende sostegni istituzionali per la sua realizzazione: nel prosieguo si farà riferimento alla piattaforma intendendo che tra questa e l'HP v'è omologia.

La finalità generale è la *promozione di soggetti che si autotraducano*. Questa finalità sarà raggiunta attraverso un "indugiare su una soglia culturale, per stimolare persone che si trovano in movimento tra diversi mondi al varco della soglia e allo stesso tempo indurre in questi soggetti un movimento pendolare, che spinga verso una soggettivazione dinamica"¹⁰. Si individueranno e si analizzeranno non solo testi, ma anche immagini per indurre soggetti in movimento tra diverse culture di partenza e di arrivo a fare i conti con la propria identità in divenire¹¹. I materiali, messi a disposizione della società civile, saranno il punto di partenza verso una *democrazia partecipativa*;

⁹ Sulle *digital humanities* si vedano Berry (2011, 2012) e con declinazione politica Jenkins et al. (2003).

¹⁰ Soglia è concetto fondamentale di *cultural studies* che vogliono intendersi come campo di contrattazione di significanti e sfondi culturali che vengano pensati come confini e spazi di transizione. In questa prospettiva sono rilevanti filosofi come ad esempio W. Benjamin, H. Blumenberg, M. Wimmer, E. Balibar, ma anche letterati come Mario Benedetti e Maria Zambrano, che rispettivamente con il neologismo *desexilio* e con il termine *destierro* declinato in modo personale hanno fornito strumenti stranianti per la riflessione sulla soglia. Lo stereotipo può costituire una soglia di un certo quadro culturale; si leggano a tale proposito Florack (2007) e Welsch (1995).

¹¹ Si rimanda per la questione delle immagini a Boehm (2006) e Margolis e Pauwels (2011) e per un primo incontro con l'imagologia a Proietti (2008), Dukić (2012) e Beller e Leerssen (2007).

dovranno rendere possibile all'utente finale – il soggetto in movimento – lo sviluppo della responsabilità di formare la propria identità relazionale come soggetto dotato di voce matura.

Le persone che collaborano «indugiano sulla soglia», perché l'obiettivo non è produrre pubblicazioni, [...] che probabilmente, per il loro elevato grado di complessità o per la loro lunghezza, non giungerebbero ai loro utenti finali. I collaboratori produrranno materiale grezzo che indugerà sulla «soglia» dello sviluppo di ciò che potrebbe sfociare in un testo per la pubblicazione: i concetti, le questioni e i contenuti che provengono da fonti testuali diverse e da altri artefatti saranno definiti in forma piuttosto breve e saranno posti in connessione con link descrittivi. La rete di concetti così creata sarà completata con riferimenti commentati a testi chiave; così chi accederà ai materiali grezzi e alla rete di concetti sarà messo nella condizione di considerare concetti e testi da una prospettiva critica. Il risultato generale sarà una «riserva» minima di testi e una bibliografia con focalizzazione su «soggetti in movimento»¹². Gli strumenti informatici permetteranno il progressivo arricchimento del complesso e la creazione di nuove connessioni e commenti.

Se i collaboratori indugieranno sulla soglia della pubblicazione, gli utenti finali oscilleranno sulla “soglia nel senso che, mediante i materiali, verranno posti nella condizione di mettere in questione contenuti precedentemente considerati come ovvi o posture adottate ingenuamente”, costruendo così un'identità culturale relazionale più articolata rispetto a quella implicata dalle *Dieci tesi*.

In termini più dettagliati, due le categorie di soggetti in movimento cui si dirigerà la piattaforma: da un lato gli *utenti finali secondari*, docenti e mediatori culturali, che, nella loro funzione di guide e di stimolatori, utilizzeranno i materiali nella

¹² Il risultato della piattaforma sarà una biblioteca tematica virtuale: non mi nascondo che ogni organizzazione del sapere comporta scelte di valore, ma poiché ogni testo accolto nella piattaforma sarà accompagnato da commenti sui motivi della sua accoglienza, gli utenti saranno attrezzati per farsi una ragione critica di ciò che troveranno. Su un'interpretazione in chiave discorsiva della biblioteconomia si veda Alker Hölter (2015).

loro totalità¹³; dall'altro lato, soggetti con esperienza migratoria nel senso più ampio della parola, che frequentino istituti educativi nel paese di temporanea o definitiva accoglienza: poiché si tratta dei soggetti primariamente chiamati a fare i conti con la propria soggettività, li chiameremo *utenti finali primari*¹⁴. “Questi ultimi, nel prendere posizione rispetto al contenuto dei materiali grezzi che forniscono gli utenti finali secondari, si trasformeranno in soggetti maturi e attivi o consolideranno il grado di maturità già raggiunto”.

Soggetti mobili oscillano tra sistemi socio-culturali che più o meno differenti. Mantenere questa mobilità sociale preserva la varietà di prospettive dei soggetti stessi e garantisce una maggior differenziazione di condizioni di vita degli individui e più ampio ventaglio di risposte alle sfide delle società complesse. Se i soggetti in movimento sono collocati in contesti educativi in cui nei piccoli gruppi che chiamiamo classe vengono esposti a materiali su cui riflettere per maturare abiti di comportamento stabili, essi possono agire come traduttori o interpreti affidabili della propria cultura. Traduttori di professione trasferiscono testi da una lingua a un'altra, ma ogni essere umano che viva sulla soglia di diverse culture e passi da un codice comunicativo a un altro, assume il ruolo di traduttore culturale che per lo più egli esercita in situazioni comunicative

¹³ Se Ranciere (1987) presenta una figura insolita di maestro che nell'Ottocento si pose allo stesso livello dei discenti e Spivak (1999) costituisce un testo di riferimento obbligato per un'interpretazione con gli strumenti della critica post-coloniale, convenientemente approfondita da Castro Varela e Dhawan (2015), l'esperienza di Don Milani depositata nella *Lettera a una professoressa* offre un caso concreto di radicale buon senso; un viaggio tra le buone pratiche in ambito italiano è offerto da Ongini (2010). Zoletto (2010) getta un ponte tra teoria e prassi; su letteratura e questione post-coloniale si vedano Ette (2005, 2009, 2010). Schader (2013) fornisce una rassegna di metodologie per un aggiornato plurilinguismo: il manuale si occupa più dell'aspetto linguistico che di quello culturale e si rivolge a insegnanti che intendano lavorare in una prospettiva di rispetto del pluralismo culturale, affidandosi a strumenti tradizionali che non possono esser accolti in una piattaforma virtuale o per la forma materiale o per il contesto in cui troverebbero utilizzo. Devo a Zwetelina Ortega l'indicazione di questo testo.

¹⁴ In corsi universitari, gli utenti finali primari saranno gli studenti di corsi di lingua in facoltà di filologia moderna, futuri traduttori o mediatori culturali. La piattaforma si rivolge anche a soggetti in movimento isolati.

informali. Il soggetto migrante media, da un lato, tra le strutture profonde di contenuti culturali sedimentati in testi, in artefatti di diversa natura e in consuetudini comunicative e, dall'altro, il retroterra culturale della cultura di accoglienza o di transito. Nel far ciò dovrà scegliere quale peso dare alle strategie di *domestication* e di *foreignization*. In senso lato ogni soggetto mobile traduce non solo contenuti linguistici ma anche elementi visuali, emozionali e assiologici¹⁵.

I materiali della piattaforma dovranno stimolare soggetti in movimento a tradurre contenuti vissuti da una cultura a un'altra in contesti di condivisione del senso – quali le istituzioni scolastiche.

Vengo ora alla descrizione dei contenuti della piattaforma. Testi e artefatti saranno analizzati e indicizzati nella prospettiva di individuare le strutture semantiche da essi implicate con particolari riferimenti ai temi rilevanti per la piattaforma. Ecco le tipologie di testi:

- documenti (leggi, programmi scolastici e universitari, testi diffusi da diversi media, pubblicità, ...) che circolano nella società e contribuiscono a determinare i quadri di enunciazione di diverse questioni fondamentali nell'ambito della formazione di soggetti in movimento;

- testi di natura teorico-riflessiva selezionati a partire dal quadro semantico così prodotto che verranno sottoposti al medesimo processo di analisi semantica;

- artefatti e prodotti culturali di carattere creativo rubricati secondo cultura di origine, che esemplifichino concetti e temi provenienti dall'analisi delle due prime tipologie di testi.

La relazione tra i concetti che soggiacciono alle tre tipologie di testi sarà osmotica; anche i prodotti culturali di carattere creativo potranno a loro volta dar corpo a concetti e temi che non sono ancora stati focalizzati in forma esplicita attraverso la riflessione critica: si pensi ai già menzionati *destierro* e *desexilio*. Il risultato delle diverse fasi d'indicizzazione sarà una rete concettuale che troverà espressione nei nodi e nei link della piattaforma virtuale.

¹⁵ Sulla traduzione si vedano in bibliografia i testi di W. Benjamin, J. Derrida, A. Berman, L. Venuti e P. Ricoeur.

4. CONCLUSIONE

Con il presente lavoro spero di esser riuscito a dare un'idea di ciò che dovrebbe e potrebbe esser il rapporto con soggettività in movimento in una società ibrida e del modo in cui, con nuove tecnologie, a partire da una radicale proposta di educazione linguistica, si possa gettare un ponte verso un nuovo umanesimo che tenga conto della tradizione di pensiero italiana e della sua parallela radicalizzazione femminista e che allo stesso tempo risolva l'ossimoro tra coazione e democrazia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI¹⁶

- AA.VV. (1975). *L'Educazione linguistica*. Padova: Cleup.
- AA.VV. (2014). La "Differenza Italiana". *Lo Sguardo, Rivista di filosofia*, 15.
- Alker, S. e Hölter, A. (a cura di). (2015) *Literaturwissenschaft und Bibliotheken*. Gottinga: V&R.
- Balibar, E. e Morfino, V. (a cura di). (2014). *Il transindividuale*. Udine: Mimesis.
- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago-Londra: University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1972). Die Aufgabe des Übersetzers. *GS, IV/1*, 9-21. Francoforte: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1977). Der Erzähler (1936/37). *GS II, 2*, 438-465. Francoforte: Suhrkamp.
- Beller, M. e Leerssen, J. (a cura di). (2007). *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A critical Survey*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Berman, A. (1984). *L'Épreuve de l'Étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Parigi: Gallimard.

¹⁶ La bibliografia, dati tema e spazi, non può che essere parziale: testi molto specifici stanno accanto a testi di carattere introduttivo che contengono rimandi a ulteriori letture. In questo modo oltre ai quadri di riferimento più noti, si troveranno letture poco frequentate e si potrà approfondire seguendo anche pubblicazioni degli autori di riferimento non menzionate: un rapporto dialettico tra i due gruppi di testi dovrebbe stimolare aperture inedite.

- Berry, D. M. (2011). *The Philosophy of Software*. Londra: Palgrave Mcmillian.
- Berry, D. M. (2012). *Understanding Digital Humanities*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Boehm, G. (a cura di). (2006). *Was ist ein Bild?* Monaco: Fink.
- Butler, J. (2005). *Giving an account of oneself*. New York: Fordham U.P.
- Castro Varela, M. e Dhawan, N. (2015). *Postkoloniale Theorie*. Bielefeld: transcript.
- Cavarero, A. (2003). *A più voci*. Milano: Feltrinelli.
- Cavarero, A. (2014). *Inclinazioni*. Milano: Cortina.
- Dukić, D. (a cura di). (2012). *Imagologie heute*. Bonn: Bouvier.
- Esposito, R. (2010). *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi.
- Esposito, R. (2016). *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*. Torino: Einaudi.
- Ette, O. (2004). *ÜberLebenswissen*. Berlino: Kadmos.
- Ette, O. (2005). *ZwischenWeltenschreiben*. Berlino: Kadmos.
- Ette, O. (2010). *ZusammenLebensWissen*. Berlino: Kadmos.
- Florack, R. (2007). *Bekannte Fremde: zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*. Tübinga: Niemeyer.
- Flusser, V. (1968). Da tradução. *Cadernos Brasileiros*, X (5/49), 74-81.
- Gentili, D. (2012). *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*. Bologna: Il Mulino.
- Greenblatt, S. (a cura di). (2010). *Cultural Mobility. A Manifesto*. Cambridge: Cambridge UP.
- Jenkins, H., et al. (2003). *Democracy and new media*. Massachusetts: MIT.
- Maltese, P. e Mariscalco, D. (a cura di). (2016). *Vita, politica, rappresentazione. A partire dall'Italian Theory*. Verona: Ombre corte.
- Margolis, E. e Pauwels, L. (a cura di). (2011). *The SAGE handbook of visual research methods*. Los Angeles: SAGE.
- Ongini, V. (2011). *Noi domani. Un viaggio nella scuola multiculturale*. Roma: Laterza.
- Proietti, P. (2008). *Specchi del letterario: l'imagologia*. Palermo: Sellerio.

- Ranci re, J. (1987). *Le ma tre ignorant. Cinq le ons sur l' mancipation intellectuelle*. Parigi: Fayard.
- Ricoeur, P. (2004). *De la traduction*. Parigi: Bayard.
- Rigotti, F. (2006). *Il pensiero pendolare*. Bologna: Il Mulino.
- Rossi, M. (2017). Vocalizzazione della voce assente: strategie di empowerment del soggetto marginale a partire dalla filosofia della voce femminile di Adriana Cavarero. In E. M. Moreno Lago (a cura di), *G nero y expresiones art sticas interculturales* (pp. 414-433). Siviglia: Benilde.
- Rossi M. R ume in Polyphon . Recuperato da <http://homepage.univie.ac.at/mario.rossi/> [Data di consultazione: 05/02/2018].
- Santana Martins, C. (2010). Vil m Flusser: a dimen o cr tica e dial gica da tradu o. *Tradu o & Comunica o Revista Brasileira de Tradutores*, 21, 81-91.
- Schader, B. (2013). *Sprachenvielfalt als Chance*. Zurigo: Orell F ssli.
- Sinner, C. (2014). *Variet tenlinguistik*. Tubinga: Narr.
- Sparti, D. (2010). *L'identit  incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*. Bologna: Il Mulino.
- Sparti, D. (2015). *Sul tango. L'improvvisazione intima*. Bologna: Il Mulino.
- Spivak, G. C. (1999). "Can the Subaltern Speak?" *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge (Mass.): Harvard U.P.
- Vaccaro, S. (a cura di). (2013). *La vie au-del  de la biopolitique*. Udine: Mimesis.
- Venuti, L. (2013). *The Translator's Invisibility: A History of Translation, 2nd Edition*. Londra: Routledge.
- Watzlawick, P., Beavin, J. e Jackson, D. D. (1969). *Menschliche Kommunikation. Formen, St rungen, Paradoxien*. Berna: Huber.
- Welsch, W. (1995). Transkulturalit . In Institut f r Auslandsbeziehungen (a cura di), *Migration und Kultureller Wandel, Schwerpunktthema der Zeitschrift f r Kulturaustausch*, 45, (pp. 39-44). Stoccarda: Institut f r Auslandsbeziehungen.
- Zoletto, D. (2010). *Straniero in classe. Una pedagogia dell'ospitalit *. Milano: Cortina.

ITALIAN THEORY IN POESIA:
CRITICA ANTROPOLOGICA DIACRONICA
ATTRAVERSO PASOLINI E CALIGARI
ITALIAN THEORY IN POETRY:
ANTHROPOLOGICAL DIACHRONIC CRITIC
THROUGH PASOLINI AND CALIGARI

Mario ROSSI

Università di Vienna, Istituto di Romanistica

Riassunto

R. Esposito vede nella tradizione italiana, che egli denomina *Italian Theory*, una stretta connessione tra riflessione, vita e storia. Sulla scorta dell'ipotesi interpretativa di Esposito si analizzeranno due cristallizzazioni della produzione culturale italiana degli ultimi settant'anni e la loro mutazione critica in un secondo momento: si confronteranno le due versioni de *La meglio gioventù* di Pasolini, cui si accosteranno di questi *Accattone* di Caligari *Non essere cattivo*.

Parole chiave: *Italian Theory*, mutamento antropologico, autocritica poetica.

Abstract

In the *Italian Theory*, as R. Esposito calls the Italian tradition, he sees a close connection between reflection, life and history. On the basis of Esposito's interpretative hypothesis we will analyze two crystallizations of the Italian cultural production of the last seventy years and their critical change in a second moment: we will compare the two versions of Pasolini's *La meglio gioventù*, which will be joined by Pasolini's *Accattone* and Caligari's *Non essere cattivo*.

Keywords: *Italian Theory*, anthropological change, poetical self-critic.

1. DA PIER PAOLO PASOLINI A CLAUDIO CALIGARI ATTRAVERSO
L'*ITALIAN THEORY*: MOTIVAZIONI DI UN PERCORSO

Il passaggio da una cultura umanistica a una cultura tecnica pone in crisi la nozione stessa di cultura. Vittime di questa crisi sono soprattutto i giovani. Ecco perché ci sono tanti giovani che si drogano (Pasolini, 1999a: 1168-1169.)

Nel breve articolo pubblicato sul settimanale *Il tempo* Pasolini, in maniera simile alla sua interpretazione dei fatti di Valle Giulia, prende le difese dei sottoproletari che si drogano in quanto sarebbero miti ed espressione di un disagio non incattivito e rancoroso tipico in vece dei borghesi. Questa diagnosi sul vuoto esistenziale e la droga come surrogato che cela la crisi della mutazione antropologica può introdurre in modo appropriato il tema delle seguenti pagine sia perché allude a una stretta relazione tra cultura e crisi esistenziale, sia perché il tema centrale della produzione di Caligari, regista che si richiama esplicitamente al pensatore friulano di cui intende proseguire il lavoro cinematografico a partire da *Accattone*, è il disagio che sfocia nel consumo di stupefacenti.

Recentemente Roberto Esposito ha evidenziato come la tradizione di pensiero italiana abbia caratteristiche distinte da ciò che egli definisce *german philosophy* e *french theory*. Esposito anzitutto individua nel pensiero del Novecento europeo la tematizzazione della crisi e la ricerca di un'uscita attraverso vie che vanno da un ritorno ai Greci all'assunzione in pieno dell'inevitabile situazione di difficoltà; in seguito tratteggia le caratteristiche della *german philosophy* e della *french theory* novecentesche, individuando nella prima una teoria critica in cui l'accento cadrebbe più sull'aggettivo che sul sostantivo, mentre nella *french theory* attraverso l'attenzione per le strutture del linguaggio si avrebbe un'attenuazione del potenziale critico. L'*Italian Theory* da Machiavelli ai pensatori della biopolitica attraverso Leonardo da Vinci, Vico, Leopardi, Rensi, Tilgher, Gramsci e Pasolini sarebbe invece caratterizzata da un pensiero che muovendo dalla vita umana concreta, cerca di mantenerne le

contraddizioni e la contingenza dettata dalla temporalità¹. Poiché un'intera sezione di *Pensiero vivente* (Esposito, 2010: 191-206) è dedicata a Pasolini, il cui pensiero, fin dai suoi inizi, lungi dal rifuggire dal contatto con la più greve realtà, ne cerca le ragioni preferendo la contraddizione all'ipocrisia borghese, legittime appaiono le seguenti questioni: verificare in che misura il pensiero dell'intellettuale radicato nel mondo friulano ma proiettato nella comprensione della modernità risponda al modello proposto da Esposito; in secondo luogo verificare come Pasolini possa esser valorizzato nella prospettiva di un nuovo umanesimo e infine in che misura la postura di Pasolini abbia trovato sviluppo coerente nella poetica del cinema di Claudio Caligari. Date le dimensioni dell'intervento, le tre questioni saranno intrecciate e non si potrà fornire che un saggio di lettura nella speranza che il taglio interpretativo possa esser sviluppato da chi scrive o da altri. Le riflessioni qui proposte sono in stretta relazione con la sostanza del progetto di piattaforma virtuale per la stimolazione di processi di soggettivazione da me presentato nell'ambito del medesimo convegno cui si rimanda anche per i rimandi bibliografici.

2. I DUE TEMPI DE *LA MEGLIO GIOVENTÙ*

Inizio il mio percorso propriamente poetico con l'ultimo atto di Pasolini: la presentazione che questi pospone nel 1975 alla nuova forma de *La meglio gioventù*, pubblicata col titolo di *La nuova gioventù*². Già la collocazione del testo è carica di una tesa anomalia, perché si tratta di una "Presentazione dell'autore", che però è posta a fine del percorso; ma i contenuti non sono da meno quanto a tensioni. Il testo così attacca:

¹ La variabile della migrazione materiale o intellettuale di alcuni pensatori fuori d'Europa gioca un ruolo rilevante nell'argomentazione di Esposito che tuttavia non può esser qui toccato: ciò che interessa rilevare è l'originaria alterità dell'*Italian Theory*. Alcune assenze nel quadro interpretativo di Esposito stupiscono su tutti e tre i versanti: si pensi al pensiero della differenza sessuale in Francia e in Italia e a un'emigrata di eccellenza come Hannah Arendt.

² *La meglio gioventù* (1954) raccoglie materiali precedentemente pubblicati in *Poesie a Casarsa* (1944) e in riviste curate da Pasolini. Per le vicende editoriali dei testi si rimanda a Pasolini (1998, 2003, 2016).

Ciò che presentando questo libro importa (dando per scontato l'uso del dialetto friulano e il Friuli stesso) è qualcosa di tecnicamente anomalo, forse addirittura sorprendente: cioè la ripetizione del libro (Pasolini, 2016: 284).

Data la posizione fortemente critica di Pasolini verso l'omologazione, l'incidentale sul dialetto non solo suona ironica, ma dà maggior valore alla chiusa introdotta da una minima struttura a climax, appena attenuata da un avverbio dubitativo; nel libro si ha non la ristampa ma, con designazione usuale nel campo semantico delle azioni, la ripetizione del gesto di anni prima. Tuttavia, la ripetizione poche righe oltre è indicata come "solo formale":

A differenza infatti che nella sua nuova versione, ne *La meglio gioventù* di venti-trent'anni fa affiorano e fluttuano almeno altri due libri potenziali. Essi non possono venire del tutto alla luce distinguersi perché sommersi dal «*chan plor*» (spesso sinceramente felice) del narcisismo: cioè dal libro di un io del tutto rifatto di maniera, e cantato «in falsetto», come diceva Franco Fortini. A questo «io» corrispondono false oggettivazioni in soggetti giovani. Dentro un simile giro vizioso s'installava l'*Ossessione*, da cui, appunto, erano risucchiati gli altri possibili libri di quella prima stagione friulana. Un libro di rivolta sociale (?) e un libro di rappresentazione epica contadina (Pasolini, 2016: 284).

Pasolini presenta il testo originario come stratificazione di diverse realizzazioni di un io lirico malinconico espresso dal narcisistico *chan plor*, che tuttavia è felice; quello che apparirebbe un gioco di specchi, si caratterizza in seguito come un libro di rivolta sociale, un'epica i cui eroi non sono soldati, ma contadini. Nel capoverso seguente si legge con nuova stridente affermazione che in

Trent'anni si può veramente diventare un po' diversi. D'altronde, spesso, oggetto del secondo libro è il primo, in senso proprio ideologico e quasi analitico. In qualche modo, dunque, continua l'*Ossessione* (Pasolini, 2016: 284).

Attraverso la tensione tra piano avverbiale (veramente, un po') e contenuto, il testo induce a riflettere sulle cause di una diversità maturata nel tempo altrimenti; nuovamente un avverbio sfuma i contorni perché l'analisi è una quasi-analisi. Il seguente torno di frasi afferma che, malgrado la rincorsa della "parola ultima",

La seconda forma assume come contenuto una realtà oggettiva: una nuova pratica di irrisione della Storia (che esercitavo, ignaro, nei lontani anni dell'apprendistato), e, nel tempo stesso, contraddittoriamente, i problemi della Storia ufficiale e attuale: privilegiando la fine del mondo contadino e il conseguente infrangersi (mi si lasci fare questa citazione vagamente sottoculturale) dell'Uovo orfico (Pasolini, 2016: 283-4).

Il secondo libro ripete il gesto del primo, ripete l'ossessione epica, ma lo fa ponendo come oggetto distaccato quella prima ossessione trattata come discorso su un mondo (*ideologia*). Il contenuto oggettivo della seconda forma è una nuova pratica d'irrisione della Storia, che l'autore esercitava in modo incosciente il che conferma l'interpretazione del distanziamento oggettivante anticipato nel *quasi analitico*. Tuttavia, vi sarebbe una contraddizione tra quell'epoca e quella nella quale Pasolini irride la Storia ufficiale, mettendo a nudo la fine del mondo contadino, che, assimilato all'Uovo orfico, assume tratti ancestrali. Cosa resta di quel libro?

Resta il Libro ma non la Parola. Aveva ragione il peggior San Paolo non l'Ecclesiaste. Il mondo é una grande Chiesa grigia, dove non importa se i Doveri sono imposti dall'Edonè invece che dall'Agàpe. Tutto il futuro consiste nella codificazione dello sviluppo da parte del compromesso storico (Pasolini, 2016: 284).

Il libro appare ora svuotato di significato: le parole non ci sono più; si deve dar ragione a una Chiesa grigia che col suo attributo quantitativo si contrappone alla piccola patria del Friuli degli anni dell'apprendistato poetico di Pasolini; una Chiesa in cui il compromesso storico, tentativo di uscita dallo stallo della contrapposizione tra Democrazia Cristiana e Partito Comunista, predetermina il conflitto tra amore cristiano e etica edonistica

dell'amore profano, e cristallizza il futuro nella forma di un compromesso che assicura lo sviluppo, ma non il progresso³.

Segue l'affermazione della presenza di un terzo libro:

Questo è il tema, poi, di Tetro entusiasmo, ultima sezione del libro, o terzo libro: quasi una appendice che non c'entra col resto, e, se non fosse proprio per l'ultima poesia, mal dedicabile, oltre tutto, a Gianfranco Contini (Pasolini, 2016: 284).

Il titolo ossimorico ben si addice alla Chiesa grigia e la perdita della parola è implicitamente ribadita dall'osservazione che la nuova sezione appare non dedicabile a Contini, antonomasia di una filologia del sostrato romanzo delle umili genti di un Friuli che non esiste più. L'entusiasmo assume tinte tetre, che erano già presenti su base ontologica ne *La meglio gioventù*, ma che ora sono assunte a fenomeno di carattere storico in cui il futuro, in un immobile presente, è bandito.

Dopo la lettura dell'anomala soglia finale, passo alla soglia iniziale costituita da una doppia ripetizione in due testi assenti nella prima edizione, che sotto i titoli di *Introduzione* e *Variante* modulano il medesimo tema: il rapporto tra autenticità e ipocrisia. *Introduzione* presenta il contrasto tra un fascista e un comunista ormai intercambiabili sotto moderne capigliature, che, tagliate, tradirebbero sostanziale uguaglianza. La poesia, a partire dalla quinta strofa, si trasforma in appello a un giovane "fuart e libar" cui verrà consegnato il "libri"; che l'allitterazione in fin di verso inviti all'assimilazione di libertà a libro risulta da quanto segue; il libro, in un dialogo tra tradizione e novità, coniuga "obediensa a disobediensa, insièmit", una tensione negata dal futuro senza storia del compromesso storico. Il giovane, ricevuto il libro, tuttavia non ritornerà mai più nel mondo. Se *Introduzione* denuncia l'incommensurabilità tra mondo poetico e realtà, la *Variante* ha tono più acre: l'io lirico afferma di non voler perdonare il dolore del giovane con capelli lunghi e barba; non lo inviterà a sedersi all'ombra di una pianta "nona" messa a dimora al posto di una pianta "niessa"; aveva

³ Sapelli (2005) offre un'analisi delle due categorie dell'antropologia economica dispiegata altrove da Pasolini.

piantato la pianta vecchia quando il mondo era giovane e ora ha piantato la pianta giovane in un mondo vecchio, in cui non ci sono giovani con guance rasate e ciuffi ribelli. Un'avversativa afferma come per l'io lirico la primavera non porti più cieli celesti. Il soggetto chiude informando che mettendo a dimora la nuova pianta avrebbe voluto che fosse uguale alla vecchia, ma che si è tormentato dovendo constatare che non poteva esser diversa. Se nell'*Introduzione* è il soggetto cui viene donato il libro a mutare tanto radicalmente che, dopo la lettura, non può più tornare al mondo, qui è il soggetto lirico che si rende conto che non può non ripetere il gesto di un tempo.

Dopo questa doppia soglia, ripetizione nella ripetizione di nulla visto che il testo mancava nella versione del '54, si apre la Seconda forma de *La meglio gioventù* con l'importante cassazione della dedica a Contini e dei versi inneggianti alla brezza della terra di Provenza da un componimento del poeta provenzale medievale Peire Vidal. Se si tiene presente che la dedica generale a inizio raccolta passa dall'assoluto "A Gianfranco Contini con «amor de loinh»" del 1954 al cronologicamente determinato "Ancora a Gianfranco Contini e sempre con «amor de loinh»" del 1974, l'eliminazione e la modifica possono significare che la terra della brezza è perduta, ma che il poeta mantiene l'impegno di allora. Segue il primo componimento della sezione "Casarsa", la *Dedica*. Ciò che nel '54 suonava:

Fontana di aga dal me país.
A no è aga pi fres-cia che tal me país.
Fontana di rustic amòur

nella ripetizione della seconda forma così si trasforma:

Fontana di aga di un país no me.
A no è aga pi vecia che ta chel país.
Fontana di amòur par nissùn.

Viene ribadita la perdita irrimediabile del paese della gioia, in cui la fontana spandeva uno straniante amore rustico; ora quella fontana getta acque vecchie per nessuno, cosicché l'enunciato ha un enunciante ma non un destinatario.

Propongo ora un solo esempio di ripetizione all'interno della raccolta:

Il nini muart

Sera imbarlumida, tal fossal
a cres l'aga, na fèmina plena
a ciamina pal ciamp.

Jo ti recuardi, Narcís, ti vèvis il colòur
da la sera, quand li ciampanis
a súnin di muàrt.

Sotto il medesimo titolo *La nuova gioventù* registra il seguente testo:

Sera imbarlumida, il fossal
al è sec, l'ombrena di 'na fèmina plena
a ciamina pa 'l ciamp.

Sensa tornà nè insumiàti, Narcís,
i sai enciamò ch'i ti vevis il colòur da la sera
co' li ciampanis a súnin il Mai.

Nel '54 l'acqua cresceva nel fossato, ora il fossato, con marcata staticità, è secco; ciò che un tempo era una donna incinta ora è un'ombra; al Narciso non si ritorna né in realtà né nel sogno e le campane non suonano a morto, in una cornice storicamente determinata, ma in una pietrificata assenza di tempo.

Temi ricorrenti nella raccolta friulana di Pasolini sono fontane e rogge, la luce per lo più abbagliante e contrapposta al buio, il grembo maschile e femminile come sede delle pulsioni vitali e il contrasto tra fanciullezza e maturità. Non è qui possibile ripercorrerli: basti osservare come ciò che ne *La meglio gioventù* è connotato da una tensione tra pienezza di vita e minaccia di morte, in *La nuova gioventù* è degradato a vuoto esistenziale cui alludono espressioni di stato, aggettivazione accortamente variata e tematizzazione dell'assenza; inoltre si deve tener presente che Pasolini esercita la ripetizione del suo gesto originario solo sul nucleo più antico della raccolta, quello maggiormente caratterizzato dalla resa lirica dell'idillio turbato

della piccola patria del Friuli, mentre le sezioni di carattere epico-storico rimangono invariate, segno della validità della critica all'alienazione sociale in esse sedimentata⁴.

I temi menzionati sono reperibili anche in *Accattone*. Fontane, il Tevere, Stella e la sua attività di lavandaia di bottiglie; il paesaggio delle borgate bruciato dal sole di un'eterna estate; il grembo femminile cui sono associate alcune figure e, infine, fanciulli e adolescenti: questi gli elementi che sembrano riprendere i nuclei di *Poesie a Casarsa*. Passo quindi ai prodotti cinematografici selezionati per verificare come si rifletta in essi il genocidio antropologico e culturale diagnosticato da Pasolini e come possano esser messi in tensione con il quadro interpretativo di un'*Italian Theory* che aspiri a fondare un nuovo umanesimo per una fuoriuscita dalla crisi.

3. LA VITA NUDA IN CRISI: TRE FINALI A CONFRONTO

Per capire come Caligari si posizioni nei confronti del mutamento antropologico stigmatizzato da Pasolini in diversi interventi e attraverso la nuova forma delle poesie friulane, è utile confrontare i finali di tre film simili per tematica: *Morte di un amico* (1959) di Franco Rossi, *Accattone* (1961) di Pier Paolo Pasolini e *Non essere cattivo* (2015) di Claudio Caligari.

L'accostamento, legittimo per l'affinità tematica, è motivato dalla presenza di Pasolini come coautore del soggetto con Giuseppe Berto nel primo, come autore nel secondo e come referente culturale nel terzo. Quest'ultimo è l'aspetto che maggiormente interessa perché Caligari nei suoi film sul mondo della droga ha esplicitamente voluto proseguire la riflessione che Pasolini aveva iniziato con *Accattone*. Dopo un cenno alle trame, analizzerò con dettaglio le sequenze finali come chiuse che danno senso definitivo al decorso della narrazione.

Morte di un amico narra il rapporto tra due amici che vivono di piccoli furti e di sfruttamento della prostituzione. Bruno,

⁴ Rubricare *La nuova gioventù* sotto la categoria della palinodia come riproposto da Muñiz Muñiz (1988) è pertinente solo se si intende il testo del 1975 come palinodia non del testo del 1954, ma dei gesti che animavano Pasolini tra il 1944 e il 1954.

senza famiglia, si fa mantenere da Franca, donna di facili costumi, con cui convive. L'amico Aldo abita con il fratellino, la sorellina e la madre; nonostante l'affetto per la madre, non resiste alle lusinghe di facili guadagni offerte da Bruno e si lega a Lea, una prostituta. Nel frattempo Franca, che aspettava un bambino, abbandonata da Bruno e tornata al paese d'origine, muore. Turbato da questa vicenda, Aldo, decide di troncare la sua relazione con Lea e contemporaneamente conosce Adriana, ragazza buona e semplice, di cui s'innamora: in questo nuovo stato d'animo Aldo accetta un lavoro rifiutato fino a quel momento. Un giorno Lea, furiosa per l'abbandono, si reca da Aldo e gli fa una chiassata, palesando così il dubbio stile di vita di questi agli abitanti del quartiere; tra questi c'è anche Adriana. Sconvolto, Aldo abbandona la famiglia, si riconcilia con Bruno e partecipa a un colpo da questi progettato. Il colpo riesce al prezzo di una grave ferita di Aldo; i due giovani fuggono inseguiti dalla polizia, ma, nel momento in cui cercano di disperdere le tracce attraversando un fiume, Aldo muore.

Ecco quattro fermi d'immagine significativi di dettagli dal finale. All'arrivo della polizia il faro abbagliante della volante investe il corpo senza vita di Aldo.



(Rossi, 1959: 1 h 21' 56'')

In seguito Bruno, illuminato dai fari delle automobili e ripreso presumibilmente dal punto di vista dei poliziotti, prima assume un'espressione contrita o dolorosa e poi reclina il capo in atteggiamento che pare indicare sottomissione.



(Rossi, 1959: 1h 21' 59'')



(Rossi, 1959: 1 h 22' 00'')

Il film si chiude con l'ordine borghese che, sia per la posizione sia per la luminosità, domina sui due amici.



(Rossi, 1959: 1h 22' 03'')

È ora la volta di *Accattone*, della cui nota vicenda interessano le relazioni di solidarietà tra alcuni personaggi; da un lato Vittorio Cataldi, soprannominato Accattone, con i suoi amici rappresenta uno sregolato mondo maschile e dall'altro Ascenza, Maddalena e Stella incarnano la responsabilità e la dedizione della sfera femminile. Accattone più che personaggio è costellazione: senza genitori, ha un fratello, Sabino, onesto lavoratore, ed è circondato da figure materne atipiche. In una scena centrale Ascenza, la prima moglie di Accattone, viene ritratta al ritorno dal lavoro con un bambino in braccio: che sia un secondo figlio o bimbo accudito, la sequenza offre

l'immagine di una donna che si prodiga; Maddalena, la prostituta che vive con Accattone, nonostante i maltrattamenti mostra affetto per il suo protettore; Stella, infine, mostra dedizione tanto per la madre ex-prostituta quanto per Accattone.

Le immagini chiudono il film sulla morte di Accattone per incidente stradale; un breve e veloce carrello a scatti insegue due donne che sul Lungotevere accorrono verso il luogo dell'incidente. Sullo sfondo si riconosce la croce sul Testaccio.



(Pasolini, 2013: 1h 51' 17'')

L'inquadratura che segue le ultime parole di Accattone sigilla la possibile interpretazione della sua vicenda: le immagini del tuffo nel Tevere con l'angelo della croce alle spalle di Accattone; il corale della *Passione secondo Matteo* a commento musicale della colluttazione tra Accattone e il cognato, cui segue un episodio in cui Accattone che, steso sul cassone di un camion, ricorda un Cristo crocefisso sono elementi che, per progressivo ispessimento semantico e sullo sfondo di un mondo secolarizzato, conferiscono al protagonista i tratti di una figura cristologica, che sembra vincere su un potere costituito che se ammanetta Balilla, non può impedire a questi che si faccia il segno della croce.



(Pasolini, 2013: 1h 51' 41'')

Concludo con Claudio Caligari, del cui percorso di riflessione sulla droga, che nella sua produzione acquista valore simile a quello che aveva la prostituzione nei primi due lungometraggi di Pasolini, avviato con documentari e con *Amore tossico*, proseguito con *L'odore della notte* e terminato con *Non essere cattivo*, considero solo quest'ultimo. Nel cast di *Non essere cattivo* c'è un Vittorio, ma presenta una complessione narrativa diversa da quella del suo corrispettivo pasoliniano⁵.

Ecco in breve la vicenda. Un gruppo di giovani romani, tra la spiaggia di Ostia e Roma trascorre un'esistenza vuota fatta di litigi, consumo di stupefacenti e rapine per la dose quotidiana. Vittorio, impegnandosi nella relazione con Linda, una vedova che con fatica tira su un figlio adolescente, si libera, più che dalla droga, da uno stile di vita; l'amico Cesare, invece, pur vivendo la necessità di una relazione con la società normale attraverso la nipote Debora, figlia della sorella morta di AIDS, e pur unendosi a Viviana, ex-di Vittorio e trasferendosi con lei in una casa abbandonata che arrangia alla meglio, non riesce a svincolarsi da droga e guadagno facile; muore a casa propria per le conseguenze di una ferita riportata dopo una misera rapina. Un anno dopo Vittorio incrocia la compagna di Cesare, mentre questa esce dalla casa della suocera: veniamo a sapere che questa l'ha voluta in casa quando ha saputo della nascita del figlio di Cesare, anch'egli chiamato Cesare.



(Caligari, 2015: 1h 26' 35'')

⁵ Il personaggio fa coppia con Cesare autocitazione da *Amore violento*.

Nell'inquadratura sopra riprodotta Viviana mostra a Cesare il frutto della sua rapina, quasi a confermarlo nella coscienza del successo della sua azione e quindi nella condivisione di un progetto di vita basato sulla delinquenza; ma ormai è troppo tardi, perché Cesare è già spirato.



(Caligari, 2015: 1h 26' 59'')

Nella medesima sequenza l'obiettivo cattura l'irruzione della polizia nella casa: da notare l'accurato aggiornamento documentario per la presenza di un poliziotto, una poliziotta e un agente in borghese⁶. In entrambe le inquadrature il soggetto della vicenda, Cesare, è visto dall'alto con posizione di subordinate rispetto agli agenti o al soggetto dell'enunciazione filmica.

Dopo una sequenza in cui Vittorio alla fine della sua giornata lavorativa scaraventa a terra una scala, forse segno di rabbia per le condizioni di lavoro, lo schermo offre lo sguardo stupito del giovane dal finestrino della sua automobile.



(Caligari, 2015: 1h 33' 17'')

⁶ Sulla vocazione documentaristica non solo dei documentari ma anche del cinema di finzione di Caligari insistono i contributi in Zanella (2016).

Un movimento di macchina da presa e si scopre che Vittorio ha visto Viviana con un bimbo in carrozzella; scende dall'auto, si dirige verso la giovane, che gli comunica che nella carrozzella si trova Cesare, figlio dell'amico. La successione delle espressioni del viso dei due amici disegna un passaggio dallo stupore alla speranza che in Viviana prende il posto di una forte commozione, passando per il dolore del pianto trattenuto da parte di Vittorio.



(Caligari, 2015: 1h 33' 56'')



(Caligari, 2015: 1h 34' 02'')



(Caligari, 2015: 1h 34' 26'')

Contrariamente a ciò che accade al Vittorio di *Accattone*, il Vittorio di *Non essere cattivo* rientra nella normalità di una vita accettata secondo le norme stabilite dalla società e sancite dalla presenza di un massiccio intervento di polizia che ha l'unica funzione di constatare la morte di Cesare, potenziale figura di sviluppo di Accattone. L'esito sembra confermare la struttura familiare come luogo della socializzazione l'accettazione dell'ordine borghese segnalato dall'accoglienza di Viviana in casa da parte la suocera dopo che questa aveva saputo della nascita del nipote: il trasferimento della madre nella casa di Cesare prima della nascita del nipote avrebbe avuto il valore di sottolineare la continuità pur nella differenza col progetto esistenziale di Cesare.

Riflettendo sulla terza tappa dell'avventura di Accattone, si rimane confusi: chi è il Vittorio di Caligari? Un Accattone che ha accettato le norme della vita sociale o un Sabino che replica il gesto, pur marginale, di più di quarant'anni prima? E Cesare cosa rappresenta? La replica di Accattone in chiave familistica, visti gli intrecci familiari?

Riannodando le fila del discorso iniziato con Esposito possiamo sostenere che se le due forme de *La meglio gioventù* rappresentano da parte dell'autore una ripetizione critica di se stesso di fronte alla mutazione antropologica, la coppia *Accattone – Non essere cattivo* presenta almeno sul piano della struttura dei personaggi e nell'esito della vicenda piuttosto un'involuzione che certo porta a ritrarre in modo quasi documentaristico lo spaccato dell'Italia di fine millennio, ma che allo stesso tempo manca della tensione rivoluzionaria del potenziale autocritico della coppia di raccolte poetiche pasoliniane e della costellazione costituita dal personaggio Accattone. Chiedersi se la società attuale non lasci alternative e se la riflessione estetica non possa uscire da ciò che si percepisce come reale sono questioni che richiederebbero più spazio e che vengono comunque consegnate al lettore e allo spettatore dei tessuti di significato brevemente commentati.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Esposito, R. (2010). *Pensiero vivente*. Torino: Einaudi.
- Khrebtan-Hörhager, J. e Burghardt, C. R. (2016). Pasolini and the women of Accattone: challenging eternal ragazzi in the Eternal City. *Studies in European Cinema* 13 (3), 227-245.
- Muñiz Muñiz, M. (1988). Dalla meglio gioventù alla nuova gioventù. Temporalità e sdoppiamento in Pasolini. *Letteratura italiana contemporanea*, 9 (24), 307-316.
- Pasolini, P. P. (1998). *La meglio gioventù*. A cura di A. Arveda. Roma: Salerno Ed.
- Pasolini P. P. (1999a). *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1999b). *Per il cinema*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P. P. (2003). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Pasolini P. P. (2016). *La nuova gioventù. Poesie friulane*. Milano: Garzanti.
- Sapelli, G. (2005). *Modernizzazione senza sviluppo*. Milano: Bruno Mondadori.
- Zanello, F. (a cura di) (2016). *Il cinema di Claudio Caligari*. Piombino (Livorno): Edizioni il foglio Cinema.

FILMOGRAFIA

- Caligari, C. (2015). *Non essere cattivo*. Campi Bisenzio (Firenze): Goodfilm, PSV21367.
- Pasolini, P. P. (2013). *Accattone*. Milano: Medusa Video.
- Rossi, F. (1959). *Morte di un amico*. Registrazione propria.

L'UMANESIMO DI PIRANDELLO
THE KNOWLEDGE OF HUMAN BEINGS
IN PIRANDELLO

Marcello SABBATINO

Università di Pisa

Riassunto

Il centro nevralgico dell'intera attività pirandelliana è l'uomo. L'ispirazione che muove la penna dello scrittore siciliano scaturisce dall'osservazione del quotidiano, da una inesauribile curiosità del mondo e dei fatti umani, inquadrati in una misura interiore. Solamente l'arte umorista, capace di scorgere la doppiezza e indagare la realtà nel profondo, può appagare, attraverso complesse tecniche narrative, un tale desiderio di analisi introspettiva.

Parole chiave: Pirandello, Hugo, Shakespeare.

Abstract

The interest for human beings fellows Pirandello's whole work. He casts light on complexity of human spirit and investigate the deepest and the darkest side of everyman. The roots of Pirandello's humorous art lie in his interest in human behaviour and action, which open to a duplicity of interpretations. His humorous art is able to fathom the misleading appearance of things bringing them to light through complicated narrative techniques. It is the only way for Pirandello to understand the enigmas of modern life.

Keywords: Pirandello, Hugo, Shakespeare.

Partiamo da una massima di due scrittori francesi, due fratelli che vivevano e lavoravano insieme, come se fossero dotati di due corpi e una sola mente, i frères de Goncourt: "la letteratura si è innalzata dal fatto alla causa, dalla cosa all'anima, dall'azione all'uomo, da Omero a Balzac" (Goncourt, 1992: 28). La svolta

dei tempi moderni è un tema intrigante e affascinante, che attraversa i secoli e sollecita il dibattito. Anche Milan Kundera ritiene che sia cambiata sia la concezione del mondo, la quale finalmente pone l'uomo, l'io pensante, l'individuo a "fondamento di ogni cosa", sia la visione dell'opera d'arte, la quale "diventa espressione originale di un individuo unico" (Kundera, 2005: 259). L'uomo, dunque, radicato nella società trionfa nell'arte.

L'Arte di Pirandello sin dal suo atto di nascita, dalle sue riuscite più incerte alle più brillanti, ha fatto dell'uomo il suo centro e il suo soggetto esclusivo. L'arte pirandelliana è l'*arte dell'umanità*, e più precisamente della *modernità* colta nella molteplicità e varietà degli individui. Pirandello non ha altri interessi; il suo sguardo si posa esclusivamente sui suoi simili:

Ho sempre riconosciuto tutto, e più che mai gli uomini, dovunque. M'è sempre bastato guardarli negli occhi, forse solo un pochino più addentro di quanto essi non s'aspettassero, in modo da superare il vano schermo delle convenzioni dietro cui ciascuno vuol sentirsi sicuro della sua diversità. Uomini, tutti, come me; nonostante i linguaggi, le tradizioni, le nature, che avrebbero dovuto farmeli lontani e strani. E che posso farci io se il mio solo interesse reale è per gli uomini? quali veramente sono nel loro segreto? (Pirandello, 2006: 1502).

L'arte moderna ha smarrito la possibilità di cantare dei o eroi. Come soggetto non le resta che l'uomo. Attraverso questo nuovo cammino essa deve trovare la sua gloria e consacrazione. La sfida dell'arte consiste proprio nello svelamento di quel segreto. Celato alla vista, esso riposa sotto lo strepito indiatto della quotidianità. Nella critica di un maestro¹ come Forster, si legge "la vita nascosta è, per definizione, nascosta. La vita nascosta che si rivela per segni esteriori non è più nascosta, è entrata nel regno dell'azione. La funzione del romanziere è rivelare la vita nascosta alle sue origini" (Forster, 2011: 57). Occorre un'azione continua e incisiva di scavo, per cercare il senso vero delle cose, che lo sviluppo sociale spinge nelle

¹ La definizione di *critica dei maestri*, riferita alle riflessioni degli scrittori su altri scrittori, e, in generale, sull'arte, è di Starobinski. Cfr. Starobinski (2003), in particolare p. 103.

profondità del labirinto interiore. I tempi moderni non lasciano più posto a imprese memorabili o a momenti eroici, che racchiudevano il nocciolo dell'identità. Nell'universo moderno, che ha scoperto la psicoanalisi e la complessità oscura e inesplorabile della coscienza, un velo opaco ricopre il senso profondo delle azioni umane. Scandagliare il fondo della coscienza diviene appannaggio dell'umorismo, capace di squarciare il sipario che nasconde i reali motivi delle azioni e, quindi, delle passioni prime che muovono la volontà. Lo studio della natura umana, allora, nell'universo moderno, deve penetrare nel mistero.

Una tale bramosia di interiorità può essere appagata mediante complesse tecniche narrative e, nel caso specifico dell'umorismo, mediante la *riflessione* e la *digressione*. Calate all'interno di un romanzo, esse frantumano la coerenza dell'intreccio con continue interruzioni. La riscrittura del primo romanzo, *l'Esclusa*, muove in questa direzione: lunghi momenti di riflessione portano allo scoperto gli intimi affanni di Marta. L'umorismo non può e non vuole lasciare nulla nel buio. Per un'analisi in profondità dei personaggi anche le vicende anteriori al tempo del racconto vanno analizzate. Nel capitolo III della parte prima de *I vecchi e giovani*, quando compare in scena Donna Caterina Auriti-Laurentano, una digressione lunga interrompe il *plot* per diverse pagine. Secondo Alain, ogni uomo ha due lati: uno adatto alla Storia e l'altro alla narrativa. Nel primo l'attenzione si volge sulle azioni e su quel tanto che da esse è deducibile dell'essenza spirituale; nel secondo alla ribalta ci sono le passioni, i sentimenti, le aspirazioni, i sogni repressi dal senso del pudore o dall'educazione.

Nelle oscure caverne dell'animo umano, nell'antro più cupo, ogni uomo, secondo Hugo, nasconde un demone che lo divora dal didentro, un male stagnante che talvolta esplose con irruenza in superficie, come l'eruzione di un vulcano. Nel romanzo *I miserabili*, (Parte quinta, libro ottavo) si legge:

Molti uomini hanno così un mostro segreto, un male che nutrono, un drago che li rode, una disperazione che vive nella loro notte. Quell'uomo somiglia agli altri, va, viene. Nessuno sa ch'egli ha in sé uno spaventoso dolore parassita con mille denti,

il quale vive dentro quel miserabile, e lui ne muore. Nessuno sa che quell'uomo è un abisso. È stagnante, ma profondo. Di tanto in tanto si forma alla sua superficie un intorbidimento che nessuno capisce. Una ruga misteriosa si increspa, poi svanisce, poi riappare; una bolla d'aria sale e scoppia. È poco, è terribile. È il respiro della bestia sconosciuta (Hugo, 2014: 1314, vol. II).

Con nomi e sfumature diverse, queste oscure presenze hanno sede nella coscienza individuale. Nella novella *Non è una cosa seria*, inserita nella raccolta *La giara*, il personaggio Perazzetti, *genere particolare* d'uomo, ha studiato con attenzione il caso:

Sapeva bene Perazzetti, per propria esperienza, quanto in ogni uomo il fondo dell'essere sia diverso dalle fittizie interpretazioni che ciascuno se ne dà spontaneamente, o per inconscia finzione, per quel bisogno di crederci o d'esser creduti diversi da quel che siamo, o per imitazione degli altri, o per le necessità e le convenzioni sociali.

Su questo fondo dell'essere egli aveva fatto studi particolari. Lo chiamava «l'antro della bestia». E intendeva della bestia originaria acquattata dentro a ciascuno di noi, sotto tutti gli strati di coscienza, che gli sono a mano a mano sovrapposti con gli anni.

L'uomo, diceva Perazzetti, a toccarlo, a solleticarlo in questo o in quello strato, risponde con inchini, con sorrisi, porge la mano, dice buon giorno e buona sera, dà magari in prestito cento lire; ma guai ad andarlo a stuzzicare laggiù, nell'antro della bestia: scappa fuori il ladro, il farabutto, l'assassino (Pirandello, 1997: 124, vol. III, to. I).

Di quella bestia acquattata sotto tutti gli strati di coscienza, per Hugo, si può avvertirne finanche la respirazione. La *ride mystérieuse*, che talvolta ricompare, è segno di quell'inquietudine, dei profondi ed indomiti istinti che ricompaiono inarrestabili. L'Arte deve cogliere esattamente questi momenti. Davanti a quella ruga che non vuol sapere di andar via, come una voce che affiora sulla pelle dal didentro, l'arte deve elevarsi. Pirandello porta il suo sguardo direttamente nel buio dell'inconscio di cui al suo tempo si studiavano le strutture.

Hugo credeva che la società fosse affetta da un inguaribile dualismo, destinato a durare finché “una più grande luce la

cambierà”; in essa “ci sono sempre due uomini, uno superiore, l’altro sotterraneo; quello conforme al bene è Abele, quello conforme al male è Caino” (Hugo, 2014: 1305, vol. II). Pirandello proietta questa dualità nell’uomo dentro la società. Di fronte al labirinto del mondo intimo, pieno di vie e tunnel segreti, Pirandello eleva il grande specchio della sua Arte senza effluvi. Proprio lo specchio di cui quelle bestie acquattate nell’oscurità hanno massimamente timore. Nell’intervista, apparsa nel *Corriere della Sera* del 28 febbraio 1920, Pirandello dichiara:

quando uno vive, vive e non si vede. Orbene fate che si veda, nell’atto di vivere in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere; e se rideva, non può più ridere, e che so io. Insomma, nasce un guaio per forza. Questo guaio, è il mio teatro. Glien’hanno detto di tutti i colori. Non è vero niente. La verità è purtroppo questa sola: che è «uno specchio davanti alla bestia». E voi sapete bene che le bestie hanno paura dello specchio (Pupo, 2002: 130).

Quel tratto *bestiale*, mascherato dai profondi inchini o dai finti sorrisi, si scorge principalmente dentro i momenti di quotidianità coniugale. Infatti, nella sfera privata, la vita matrimoniale fomenta i sotterranei istinti selvaggi, moltiplica le angosce e fa esplodere gli affanni tellurici dell’io.

Ma cosa fa di un semplice caso umano un momento d’arte? Cosa rende una parabola privata e trascurabile degna dell’eternità fissata in un’opera? Ogni storia è degna di rappresentazione allorché s’elevi dal limite della circoscrivibilità della singola esperienza personale. La circostanza individuale deve lasciar intuire l’universale. L’Arte è territorio di conoscenza comune. Attraverso di essa devono affinarsi gli spiriti, anche quelli lontani da occasioni di elevazione. Ancora Shakespeare diviene termine di paragone:

I problemi rappresentati in una nuova opera d’arte restano e resteranno sempre così come sono stati fissati: problemi della vita. La loro irriducibilità consiste nella loro espressione, in

quanto è rappresentazione. Pensate ad Amleto: essere o non essere. Togliete questo problema dalla bocca d'Amleto, svotatelo della passione di Amleto, concettualizzatelo nei suoi termini filosofici e, al lume della critica, ci potrete giocare per tutto il tempo che vi piacerà. Ma lasciatelo lì, su le labbra d'Amleto, espressione viva, rappresentazione in atto del tormento di quella sua vita, e il problema dell'essere o non essere non si risolverà mai, in eterno. E non solo per Amleto, per lui singolo spirito in un determinato momento della sua vita, ma per ogni spirito che contempla quella forma di vita e – questa è l'Arte – la vive. E quei problemi sono, in quella forma, e saranno sempre, per tutti, problemi della vita (Pirandello, 2006: 1164).

Tale riflessione teorica fa parte del saggio “Teatro nuovo e teatro vecchio”, edito in *Comoedia*, 1 gennaio 1923. Otto anni più tardi, essa si ripresenta, invariata, in *Interpretazioni*. “La forma necessaria”, pubblicata in *Almanacco del teatro italiano*. L'Arte è il terreno privilegiato di studio, di analisi degli insondabili misteri della vita. Lo spirito in ogni atto di creazione solleva questioni e problemi, tanto maggiori quanto più il prodotto del suo operato è organico. Anche la filosofia, nata dalle oscillazioni dello spirito, solleva contraddizioni, le quali, però, appaiono astratte dalla vita. Nell'Arte, al contrario, ogni principio di astrazione è bandito. La differenza tra i due particolari modi di espressione dipende dal fatto che l'artista vede il mondo per immagini, mentre il filosofo lo filtra attraverso il ragionamento e lo pensa in concetti². Il dubbio esistenziale di Amleto non può essere svincolato dalla natura di quel determinato personaggio che l'ha formulato. Sulle sue labbra quell'espressione è destinata a ripetersi per l'eternità, sintetizzando in sé l'intero “tormento di quella sua vita”. L'Arte vive. Vive due volte: nel personaggio e in “ogni spirito che contempla quella forma”. In questo senso tutta l'Arte è “lo specchio davanti alla bestia”. Di ognuna delle bestie che popolano i suoi drammi, novelle e romanzi, Pirandello può dirci

² In un'intervista (*La Lettura*, 1 marzo 1927), Pirandello dichiara: “Ma non sono filosofo. Il filosofo il mondo lo pensa in concetti e se lo ragiona. Io non riesco a vederlo e a sentirlo che in immagini: uomini, passioni, urti di uomini. Sono nel concreto, artista” (Pupo, 2002: 368).

“come ha la voce e come ha le unghie”. Se “l’arte ha da essere prima di tutto umana”, dichiara l’autore in un’intervista, “la mia è due volte umana” (Pupo, 2002: 368).

“La vita o si vive o si scrive”³, suonava un suo celebre detto continuamente ripetuto da Pirandello e poi fatto proprio nella commedia *Vestire gli ignudi* da un suo personaggio, Ludovico Nota⁴. Egli la vita l’ha scritta e *studiata* più che vissuta. Le sue meticolose indagini sulla natura umana, la sua idea di trasformare le anime come le tane di una talpa, come in *Ciascuno a suo modo. Commedia in due o tre atti con intermezzi corali* (Pirandello, 2004: 377), portano Pirandello ad intendere tanto profondamente l’essenza antropica che ne intravede le azioni possibili, come dimostra un celebre fatto di cronaca. Pirandello ne discorre con un giornalista in una famosa intervista:

- Professore, – dice il giornalista a Pirandello – ho letto sui giornali l’avventura di quell’uomo che, avendo smarrito la memoria, si trova ora ad essere marito della signora Canella e della signora Bruneri, professore di filosofia e impresore pregiudicato, terziario francescano e ladro latitante, guerriero disperso e avanzo di galera. Ha ragione la signora Canella o la signora Bruneri?

- La mia risposta – afferma il grande commediografo siciliano – potrebbe esser quella di Lamberto Laudisi, il personaggio di *Così è (se vi pare)*. «Io? Ma non nego nulla io! Me ne guardo bene. Voi, non io, avete bisogno dei dati di fatto, dei documenti per affermare o negare. Io non so che farmene, perché per me la realtà non consiste in essi ma nell’animo di quei due, in cui non posso figurarmi d’entrare, se non per quel tanto ch’essi me ne dicono» (Pupo, 2002: 375-376).

³ È una sorta di *refranh* che pervade la sua intera opera: dai saggi ai romanzi, dalle novelle al teatro. Resta la sua convinzione fino agli ultimi anni di vita. Infatti, in un’intervista per *L’illustrazione italiana*, 7 ottobre 1934, Pirandello afferma: “La vita – è una mia vecchia persuasione – si vive o si scrive. L’arte è uno specchio «per» la vita, non «della» vita. La vita è uno sforzo verso la creazione, l’arte è creazione. L’arte è superiore alla vita, l’arte vendica la vita” (Pupo, 2002: 553). Già in un’altra intervista di dieci anni prima, egli lo definisce un suo “vecchio aforisma” (Pupo, 2002: 261).

⁴ Ludovico Nota adatta l’aforisma pirandelliano alla sua figura di romanziere: “un romanzo, cara, o si vive o si scrive” (Pirandello, 2004: 147).

L'arte anticipa l'accadibile, sembra quasi leggere il futuro. Sfogliando la pagina di cronaca del giornale ci si imbatte nella scena descritta anni prima da un noto dramma pirandelliano. È la vita vera che mima l'arte, e non viceversa. Il grande sogno di Oscar Wilde appare finalmente realizzabile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Forster, E. M. (2011). *Aspetti del romanzo*. Prefazione di G. Pontiggia. Milano: Garzanti.
- Goncourt, E. de e Goncourt, J. de. (1992). *Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896*. Scelta, traduzione e introduzione di M. Lavagetto. Milano: Garzanti.
- Hugo, V. (2014). *I miserabili*. Introduzione e traduzione di M. Picchi. Torino: Einaudi.
- Kundera, M. (2005). *I testamenti traditi*. Milano: Adelphi.
- Pirandello, L. (1997). *Novelle per un anno*. A cura di M. Costanzo. Premessa di G. Macchia (vol. III, t. 1).
- Pirandello, L. (2004). *Maschere nude*. A cura di A. d'Amico, con la collaborazione di A. Tinterri (vol. III). Milano: Mondadori.
- Pirandello, L. (2006). *Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani, e una testimonianza di A. Pirandello. Milano: Mondadori.
- Pupo, I. (a cura di). (2002). *Interviste a Pirandello. "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"*. Prefazione di N. Borsellino. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Starobinski, J. (2003). *Le ragioni del testo*. A cura di C. Colangelo. Milano: Mondadori.

GRUPPO NOVECENTO: TRADIZIONE
E MODERNITÀ NEL RITORNO ALL'ORDINE
NOVECENTO GROUP: TRADITION
AND MODERNITY IN THE RETURN TO THE ORDER

Alessandra SCAPPINI

Università degli studi di Firenze

Riassunto

Nato a Milano nel 1922 e promosso dalla critica militante Margherita Sarfatti, il gruppo Novecento, attraverso le esperienze di artisti diversi, si riconduce all'ordine riscoprendo lo spirito più autentico dei *primitivi*. Nel saggio esplichiamo i principi fondanti e alcuni studi di caso relativi a opere pittoriche dei novecentisti, per individuare gli elementi essenziali relativi al recupero delle concezioni umanistiche e alla tradizione storica italiana.

Parole chiave: Novecento, Margherita Sarfatti, ritorno all'ordine.

Abstract

Born in Milan in 1922 and promoted by the militant critic Margherita Sarfatti, the Novecento group, through the experiences of different artists, leads back to order rediscovering the most authentic spirit of the *primitives*. In the essay we explain the founding principles and some case studies related to pictorial works of the Novecentists, to identify the essential elements related to the recovery of the humanistic conceptions and the historical Italian tradition.

Keywords: Novecento, Margherita Sarfatti, return to order.

1. INTRODUZIONE

Il Gruppo Novecento nasce nel 1922 a Milano con numerosi artisti, tra i quali Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi, le cui opere per la prima volta sono esposte nel 1923 nella

galleria di Lino Pesaro. Si caratterizza per il recupero dei *primitivi* dal medioevo al rinascimento, per il ritorno al classico, alla misura, alla forma integra, alla costruzione prospettica, all'equilibrio nella elaborazione dei temi figurativi tradizionali, dal ritratto alla natura morta, dopo la destrutturazione operata in precedenza dalle avanguardie storiche.

Confermando il valore supremo dell'antichità classica, della purezza formale, dell'armonia compositiva, Novecento, denominato anche *Neoclassicismo semplificato*, può ben situarsi all'interno della tendenza europea del ritorno all'ordine. Riaccostandosi ai *primitivi* italiani (preferibilmente Giotto e il primo Rinascimento, da Masaccio a Piero della Francesca), gli artisti elaborano forme dai volumi solidi e pieni, memori anche delle esperienze della metafisica dechirichiana dei primi anni Dieci e di *Valori Plastici*, la rivista fondata a Roma da Mario¹ ed Edita Broglio nel 1918², ma riscoprono anche il valore costruttivo della pittura dei moderni come Paul Cézanne.

¹ Mario Broglio studia all'Accademia di Belle Arti di Roma, e negli anni giovanili viaggia attraverso l'Europa compiendo varie esperienze letterarie e artistiche. Esordisce a Roma nell'ambito delle Secessioni; di questo periodo rimangono scarse testimonianze, che valgono a sottolineare ancor più la singolarità del distacco con le esperienze successive. Nel 1918 fonda e dirige la rivista *Valori Plastici* e organizza inoltre l'attività espositiva del gruppo in Germania e in Italia. Attraverso la rivista elabora un vasto programma di ridefinizione dei valori del passato, schierandosi in difesa della metafisica, fino allo studio dei quattrocentisti e dei *primitivi* italiani. Con Flaminio Martellotti e Vittorio E. Barbaroux è il creatore della collezione di *Valori Plastici*, che impone le opere di De Chirico, Carrà, Morandi, Martini. Insieme alla moglie Edita, dopo la chiusura della rivista, avvia l'importante casa editrice che pubblica opere fondamentali come *Piero della Francesca* di Roberto Longhi e *Giotto* di Carrà. La sua azione di uomo di cultura è per certi aspetti analoga a quella della sua pittura, dettata da una volontà di ritorno all'ordine.

² *Valori Plastici*, rivista di critica artistica fondata nel 1918 a Roma sotto la direzione del pittore e collezionista Mario Broglio, edita dal 1918 al 1921, nasce per la diffusione delle idee estetiche della pittura metafisica e delle correnti d'avanguardia europea. Teorizza il recupero dei valori nazionali ed italiani, non disgiunti da uno sguardo di ampio respiro verso l'Europa, e il ritorno alla cultura figurativa di matrice classica. Nel primo numero di *Valori plastici* del 15 novembre 1918, Alberto Savinio, fratello di Giorgio De Chirico, annuncia un programma di completa restaurazione individualista, antifuturista e antibolscevica.

I risultati pittorici determinano, in taluni casi, una tipologia sintetica di realismo magico bontempelliano³, che trasfigura la percezione immediata del soggetto rappresentato. Le costanti sono, comunque, il ritorno alla tradizione non come imitazione del classico, ma come capacità di rimodernarla. Inoltre, se la scoperta dell'ordine è forma *moderna* di adesione alla tradizione, questa diventa anche caratteristica di una ricerca estetica che aspira a una dimensione etica.

2. CARATTERISTICHE DEL GRUPPO E *RAPPEL À L'ORDRE*

Novecento si distingue come un gruppo eterogeneo poiché vi affluiscono numerose personalità, che si distinguono per un proprio itinerario creative. Nonostante l'assenza di una cifra stilistica unitaria, si riconoscono in relazione a interessi comuni che si manifestano nella scelta dei temi figurativi tradizionali, dal ritratto, al paesaggio, alla natura morta, nonché nella tendenza a rendere *estranea*, o sublime, la realtà quotidiana, con una propensione, come menzionato, verso il realismo magico. Rivalutano il mestiere, quindi valorizzano, oltre alla pittura da cavalletto, le tecniche antiche dell'affresco e del mosaico, prediligendo un'arte rappresentativa, celebrativa, addirittura epica, come si esplica nelle dimensioni ampie del murale realizzato specialmente per edifici ad uso pubblico, dedicato al racconto e alla celebrazione aulica, ma non strettamente di consenso al regime costituito⁴. Si caratterizzano per il loro interesse storico per l'italianità, ma, in realtà, il gruppo assume carattere internazionale, in quanto che nel 1930 espongono a

³ Massimo Bontempelli (Como 1878 – Roma 1960), scrittore, saggista, drammaturgo, poeta, compositore, giornalista e traduttore italiano, traendo spunto dai principi surrealisti propone la poetica del realismo magico che si manifesta nelle cose ordinarie. Scrive che “unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione. Occorre reimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare. [...]. Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale” (Bontempelli, 1978: 750-751).

⁴ Nel Dizionario Treccani addirittura novecento è ancora spiegato come capace di esprimere i valori del nazionalismo fascista, erroneamente poiché non era un gruppo che proponeva arte di consenso.

Buenos Aires⁵, dove la fautrice, Margherita Sarfatti, migrerà in seguito all'applicazione in Italia delle leggi razziali nel 1938, oltre che in alcuni paesi europei, collegandosi ad altri gruppi che nel medesimo periodo, tra anni Venti e Trenta, si riconoscevano in ambito internazionale, come realismi. Infatti, le singole ricerche artistiche, ognuna diversa dall'altra, si inquadrano nel più vasto versante del ritorno all'ordine⁶, da intendere anche come reazione alla Grande guerra, che contempla una serie di esperienze creative caratterizzanti in un contesto assai ampio, al di là del continente europeo. Concepiscono un ritorno alla figurazione, tra storia, classicismo e tradizione, che tuttavia si oppone al realismo ottocentesco esercitando uno stretto controllo su ogni elemento del quadro: colore, luce e forme vengono sottoposte al filtro raziocinante dell'artista, che non concede più spazio alla frammentazione visiva dell'opera: la figura, così come la composizione, appare integra e deve essere colta per intero al primo sguardo, in modo da offrire una lettura piana e chiara dell'immagine pittorica.

⁵ Si apre, presentata da Margherita Sarfatti, la *Mostra del Novecento Italiano* organizzata a Buenos Aires dagli Amigos del Arte. Espongono, tra gli altri artisti: Bertolotti, Ceracchini, Donghi, Ferrazzi, Francalancia, Socrate e Trombadori. Appaiono opere anche di De Chirico, de Pisis, Carrà, Sironi e Severini. La Sarfatti ripercorre in catalogo tutta la storia del Novecento Italiano fino dagli esordi avvenuti a Milano nel 1922 e spiega il motivo di questa mostra: "Agli spiriti ansiosi per divina inquietudine di bellezza vogliamo mostrare qualche aspetto nuovo della tradizione; qualche lineamento della millenne Italia, uscita rorida come da una seconda nascita dallo sconvolgimento della guerra e dal travaglio redentore del fascismo" (Scuola Romana, 1930).

⁶ In verità, tale espressione che conferma il rinnovato interesse per la tradizione, si afferma derivasse da *Le rappel a l'ordre*, un libro di saggi del poeta e artista Jean Cocteau pubblicato nel 1926⁶, e coniato per indicare la nuova tendenza dell'arte europea, che abbandonava gli astrattismi, i cubismi e i vortici futuristi per ritornare ad una pittura e scultura di tipo figurativo. Jean Cocteau (Maisons-Laffitte, Seine-et-Oise, 1889; Milly-la-Forêt, Fontainebleau, 1963) scrittore francese, amico di Picasso e di Stravinskij, di Apollinaire e di Diaghilev, fu una delle figure più in vista dell'avanguardia parigina nel periodo fra le due guerre. Dotato di un talento multiforme, nella sua copiosa produzione riflette gradualmente e talora simultaneamente le correnti letterarie e artistiche degli anni in cui vive.

3. LA FAUTRICE: MARGHERITA SARFATTI

Di origine ebrea, ultima di quattro figli di una famiglia benestante, Margherita Sarfatti, nata Grassini (Venezia, 1880 - Cavallasca 1961), si connota come critica d'arte e letteraria, fondatrice del gruppo Novecento nel 1922, anche se è stata definita, purtroppo, sul piano personale l'"amante del Duce"⁷ per la sua relazione con Benito Mussolini, incontrato nel 1911, del quale scrive una delle prime biografie agiografiche, intitolata *Dux*⁸.

Fruisce di un'ottima istruzione e viene educata in casa avendo come precettori Antonio Fradeletto, Pietro Orsi e Pompeo Gherardo Molmenti. Conosce personalmente numerosi letterati quali Israel Zangwill, Gabriele D'Annunzio, Antonio Fogazzaro, diventa amica di Ada Negri, Alfredo Panzini, Luigi Siciliani.

Nel 1902 si trasferisce a Milano, scrive sull'*Avanti della Domenica* e dal 1909 è direttrice della rubrica dedicata all'arte sempre sull'*Avanti!*, organo di stampa del Partito socialista italiano. Tra il 1902 e il 1905 collabora con il periodico *Unione femminile*, pubblicato dalla omonima organizzazione, impegnandosi per l'emancipazione della donna.

Quando nel 1912 Anna Kuliscioff fonda e dirige la rivista *La difesa delle lavoratrici* chiamando a collaborare le donne socialiste italiane, anche la Sarfatti si rende disponibile a fornire il suo contributo con articoli e sovvenzioni personali in denaro. Interventista durante il conflitto mondiale, socialista di ala turatiana, la Sarfatti sta per dimettersi dal giornale *L'Avanti* quando Benito Mussolini, dirigente del PSI, è in procinto di diventarne il direttore. Tra i due nasce una relazione sentimentale che le comporterà di avvicinarsi alle sue concezioni politiche, anche quando si evolvono verso la posizione di estrema destra fino all'instaurazione del regime.

Nel 1918 diventa redattrice de *Il popolo d'Italia*, quotidiano fondato e diretto dal futuro dittatore, e viene incaricata di

⁷ Conosciuta per la critica artistica e letteraria, ancora permangono risvolti critici inadeguati nei suoi riguardi, nonostante la rivalutazione recente della sua personalità da riscoprire *in toto*. Nei suoi testi, infatti, emergono molteplici aspetti in relazione alla vastità dei suoi interessi da riconsiderare per un'analisi circostanziata e *incrociata* su vari piani.

⁸ La prima edizione viene pubblicata nel 1926.

occuparsi della politica culturale del regime, in cui scriverà anche Mario Sironi, uno degli artisti più interessanti di Novecento, che nasce come gruppo dal suo fervore creativo di critica militante pochi anni dopo.

4. GLI ANTECEDENTI E GLI SVOLGIMENTI DEL GRUPPO

Già nel 1920 quattro pittori, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Gianfranco Russolo, Mario Sironi, pubblicano il manifesto “contro tutti i ritorni in pittura”, di impronta ancora futurista, che si oppone all’estetica promulgata dalla rivista *Valori Plastici* di Mauro Broglio. Diventa un’anticipazione e un momento di passaggio per coloro che auspicano l’inizio di una pittura che si ispiri alla visione *forte e sintetica* degli artisti del Quattrocento, in particolare Masaccio e Piero della Francesca, senza tuttavia crearne delle banali copie, ma tentando di reinterpretare la levigatezza della forma quattrocentesca alla luce delle conquiste della pittura moderna. Due anni dopo Margherita Sarfatti convoca sette pittori (Anselmo Bucci, Leonardo Drudeville, Mario Sironi, Achille Funi, Ubaldo Oppi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig) nella galleria di Lino Pesaro per proporre loro la costituzione di un gruppo di artisti milanesi. Siamo in un periodo in cui Milano vuole riproporsi come centro dell’avanguardia artistica italiana, propulsore di tendenze innovatrici, così come lo era stato ai tempi della nascita del Futurismo. “Margherita Sarfatti mirava a imporsi come corifea dell’ambiente artistico milanese” (Russo, 2010), pertanto aveva scelto i sette pittori non tanto in base a delle caratteristiche artistiche comuni, quanto riferendosi all’alta qualità delle loro produzioni. La fisionomia del gruppo appariva in questo modo enormemente sfaccettata per la compresenza di stili e poetiche diverse. Al primo incontro ne seguono altri, durante i quali Bucci conia il nome di gruppo del Novecento⁹. La coincidenza della sua

⁹ Il nome scelto, la cui paternità è attribuita a Bucci, dovrebbe di per sé indicare la rilevanza nazionale del movimento, similmente ad altre denominazioni storicizzate come *Quattrocento*, *Cinquecento*. In tale ottica, si evidenzia la volontà di segnare il secolo all’insegna dell’italianità, infatti il termine, ideato nel 1922 per definire il gruppo originario, passa, dopo il 1926, a indicare un

fondazione con la marcia su Roma (probabilmente lo stesso mese, come il ritorno ipotizza Rossana Bossaglia (1995), storica dell'arte che ne ha ripercorso le tappe), indica tuttavia la volontà della Sarfatti di utilizzare di immagine che poteva essere offerto da un eventuale sostegno di Mussolini. Ciò, però, non significa che l'arte di Novecento esalti gli ideali del partito fascista. Il 26 marzo 1923 il gruppo organizza la prima mostra in una sala della galleria Pesaro; Mussolini in persona interviene all'inaugurazione, pronunciando un breve discorso sull'arte contemporanea italiana, ma non associa all'arte novecentista una protezione politica. La prima partecipazione significativa di Novecento avviene, comunque, nel 1924 alla Biennale di Venezia, nel cui ambito la promotrice Margherita Sarfatti auspica l'adesione di altri artisti. Più tardi, in occasione della Prima e della Seconda Mostra d'Arte del Novecento Italiano, tenutesi a Milano rispettivamente nel 1926 e nel 1929, sono esposti numerosi e rappresentativi pittori e scultori, ma l'ambizione della Sarfatti, di Massimo Bontempelli e di Ugo Ojetti¹⁰ è di far sì che diventi un movimento artistico di riferimento su scala nazionale. Nel 1926 alla prima mostra del "Novecento Italiano", sono invitati anche i pittori della comunità tosco-emiliana e i veneti. La mostra presso La Permanente a Milano, che riunisce centodieci tra i più significativi artisti contemporanei, da De Chirico a Carrà, da De Grada a Donghi, Francalancia, Guidi, De Pisis, Campigli, Severini, Maccari, come scrive la Sarfatti, "intende convocare per disinteressate finalità di lavoro e di bellezza i migliori artisti delle nuove generazioni" (Russo, 2010). Emerge dalla selezione sarfattiana una concezione contraddittoria dell'arte, elitaria e raffinata, ma al contempo bisognosa della legittimazione delle grandi masse. Un riconoscimento del popolo, quindi, che, in verità, viene legittimato dalle parole di Mussolini, che per la prima volta invita i giovani artisti a compiere un atto di fede nei confronti della patria. Molti di coloro che vi aderirono non condividevano, in verità, il programma della Sarfatti

movimento più vasto, il Novecento italiano. In verità, Bucci in seguito considererà superfluo l'aggettivo *italiano* attribuito al gruppo a partire dal 1926.

¹⁰ Ugo Ojetti (Roma, 1871 – Firenze, 1946) scrittore, critico d'arte, giornalista e aforista, contribuì a dare una veste ufficiale, nazionalistica e antimodernistica, al movimento artistico del Novecento.

riguardo alla sottoscrizione al manifesto degli intellettuali fascisti nel 1925. Ciò ha sicuramente *minato alle basi* il gruppo Novecento, La crisi e la defezione, in effetti, subentrano proprio nei medesimi anni, quando, nell'ambito della maturazione di un indirizzo artistico largamente condiviso, che tuttavia non poteva ancora essere definito un nuovo stile, la Sarfatti costituisce un nuovo gruppo, chiamando Arturo Tosi e Adolfo Wildt ad unirsi ai pittori rimasti del gruppo novecentista, quali Funi, Marussig e Sironi.

5. UN CASO DI STUDIO: MARIO SIRONI E LA PITTURA MURALE

Un esempio emblematico dell'indirizzo artistico caldeggiato dalla Sarfatti e da Mussolini è il percorso creativo tra gli anni Venti e i Trenta di Mario Sironi¹¹ che si caratterizza per la monumentalità plastica nella sua opera pittorica orientata verso un rinnovato classicismo. Nel 1924 partecipa alla Biennale di Venezia col gruppo novecentista (ribattezzatosi *Sei pittori del Novecento*) ed espone quattro dipinti dedicati alla figura solida e plastica, tra cui *L'architetto* (1922-1923) o *Solitudine* (1925-1926), due dei suoi capolavori. In quest'ultima opera il rigore formale proposto da Sironi tocca uno dei vertici più alti, in cui la tensione plastica di derivazione cubista si unisce al rinnovato senso della figura, proprio del clima novecentista. La personificazione del sentimento della solitudine, propria dell'uomo

¹¹ Nella fase giovanile il suo percorso è influenzato da correnti simboliste e dal successivo approdo al futurismo. Infatti, abbandonati gli studi universitari di ingegneria, Sironi decide di iscriversi alla Scuola Libera del Nudo in Via Ripetta, a Roma: è in questo periodo della sua vita che incontra Boccioni e Severini, pilastri del futurismo italiano e dal 1913 comincia ad avvicinarsi alla pittura futurista. Progresso, movimento, modernità, velocità: sono queste le tematiche portanti dell'arte sironiana nella sua fase futurista, proposte in uno stile caratterizzato da visioni simultanee, ricerca volumetrica, linee di forza, energia ed estrema vitalità. Segue a questa fase un momento metafisico dell'arte sironiana in cui il pittore, particolarmente suggestionato dall'opera di Carrà e De Chirico, rappresenta una dimensione che riscopre la tradizione per andare oltre la realtà ordinaria, oltre la storia contemporanea.

Appartiene a questa fase il ciclo dei dipinti che rappresentano paesaggi urbani e periferie: *Paesaggio urbano* (1920) e *Cavallo bianco e molo* (1920-1921), pervasi da un'angosciosa solitudine. I paesaggi urbani presentano un'incessante ricerca volumetrica che li rende luoghi fuori dal tempo, immobili e silenziosi, con atmosfere ovattate e cupe caratterizzate da un sentimento malinconico.

moderno, come cifra dell'artista, è resa alla stregua di una musa classica, dall'inequivocabile profilo scultoreo; appare tutt'altro che di maniera, rielaborando in chiave monumentale l'espressione di uno stato d'animo che acquista una dimensione universale, così come proposto negli stessi anni dalle imponenti figure di Picasso¹².

Sul finire degli anni Venti, mentre l'indirizzo estetico sensibile al realismo magico perde il suo slancio iniziale, lo stile di Sironi, in verità, fedele compagno di avventura della Sarfatti fin dal 1922, parallelamente ad Arturo Tosi, che agli inizi degli anni Trenta si volge a recuperare nelle opere parietali una pittura di tipo neoimpressionista, sembra allinearsi alla retorica littoria del regime mussoliniano. Specialmente nel corso di tale decennio, quando si attribuisce valore alla pratica degli affreschi, dei mosaici e dei rilievi decorative, Sironi, Funi, Campigli, Severini, Arturo Martini sono tra coloro che più contribuiscono alla rinascita di tali espressioni artistiche, considerate dai teorici più impegnati come la manifestazione privilegiata, e *necessaria*, della nuova epoca e della concezione corporativo-fascista dello spazio urbano e degli edifici pubblici (Janulardo, 2017: 3). Sironi, con l'esperienza acquisita in Novecento, compie un ulteriore passo verso un'accezione architettonica, su scala urbana, dell'opera d'arte. Propugnatore di un ritorno alla pittura murale da lui ritenuta una tecnica "sociale per eccellenza"¹³, elabora il suo primo scritto sull'argomento, *Pittura murale*, già nel gennaio 1932 su *Il Popolo d'Italia*, pubblicazione del regime a cui l'artista, con la stessa Margherita Sarfatti che ne è redattrice, collaborava spesso come illustratore anche per le appendici¹⁴. Scrive che "tuttavia – questo è il punto fondamentale – la pittura

¹² La preponderanza del tragico, che investe gran parte delle sue opere specialmente dagli anni Quaranta¹², non sprofonda mai nella disperazione perché immutabile rimane "la fede dell'autore nella solidità dell'essere che diventa – come ricorda la curatrice Elena Pontiggia – simile alle salde figure che esprimono un' eternità laica" (Deodato, 2014).

¹³ Rifiutando il disimpegno della pittura a cavalletto del XIX secolo, Sironi preferisce il muralismo basato su una rappresentazione con materiali durevoli e dai solidi valori figurativi, con ambizioni costruttive nella resa della scena e nella sua collocazione in spazi chiaramente e appositamente definiti, nell'ottica di una sintesi tra le arti.

¹⁴ *Il lunedì del Popolo d'Italia, Gerarchia, La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, Almanacco enciclopedico del Popolo d'Italia.*

murale non deve cadere nel contenutismo né tantomeno nella propaganda”. Teorizza il ritorno alla grande decorazione in un secondo testo programmatico, il *Manifesto della Pittura Murale*, firmato anche da Campigli, Carrà e Funi, pubblicato in *Colonna*, nel dicembre 1933, in cui scrive che “L’arte tornerà ad essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale”. Enuncia i principi per un’arte sociale, collettiva, educatrice, ispirata ai modelli classici e alle figure arcaiche, in grado di “accostare miti antichi e moderni tramite il filtro della monumentalità” (Russo, 2010), come appare nel murale a mosaico per il Palazzo dell’Informazione a Milano, *L’Italia corporativa*, del 1936, dedicato ai mestieri e alle professioni incanalate nelle ventidue corporazioni distinte dal regime. Sogna un’arte consona allo spirito della rivoluzione fascista, ma sa che quella consonanza deve dipendere dallo stile, non dai soggetti, contrariamente, sottolinea lui stesso, a quanto accade nel realismo socialista. Esalta il recupero della pittura murale e la sintesi delle arti¹⁵, per testimoniare l’epoca mitica classica, esprimendo la volontà di proporre una funzione sociale e politica¹⁶ – quindi legata alla

¹⁵ “È giusto quindi parlare di accordo auspicato tra le arti plastiche. Da questo accordo dovrà scaturire un rinnovamento delle tre arti. Rinnovamento dell’architettura, alla quale la decoratività pittorica porterà un calore profondo, una vitalità affascinante e meravigliosa, rinnovamento della pittura e della scultura rinsanguate da nuovi principi costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali oggi, tanto spesso deturpate da decoratori e mestieranti” (Sironi, 1932. In Barocchi, 1990: 132).

¹⁶ In fondo un principio basilare era il significato collettivo, in quanto che “rifiutando le ricerche artistiche del passato, esito della «materialistica concezione della vita» del XIX secolo, si esalta il significato collettivo dell’arte murale”, spiega Janulardo (2017: 7), quindi il coinvolgimento sociale, poiché “la pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull’immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori; il rigore compositivo, per cui l’attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell’affresco, facilita l’impostazione del problema dell’arte fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), siano le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell’elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l’architettura vietano all’artista di cedere all’improvvisazione e ai facili virtuosismi.” (Sironi, 1933. In Janulardo, 2017: 7).

polis – al lavoro del pittore, chiamato a padroneggiare le superfici e i materiali dei grandi edifici pubblici (Janulardo, 2017: 5)¹⁷.

I suoi primi grandi lavori parietali, in verità, datano 1928, e si riferiscono al Padiglione per *Il Popolo d'Italia* alla Fiera di Milano e al Padiglione Italiano all'Esposizione della Stampa di Colonia. Già in queste prime opere murali si riscontra quello che sarà da un lato una pietrificata classicità erede dell'esperienza di *Novecento* e dall'altro, un'evidente influenza modernista del costruttivismo russo per le tecniche utilizzate, come elementi architettonici, scritte cubitali, foto mosaici.

La grande vetrata *La Carta del Lavoro* del 1932, da lui progettata, ma poi eseguita da abili mastri vetrai per il Ministero delle Corporazioni (oggi Ministero delle attività produttive), o gli innumerevoli casi in cui la decorazione scaturisce dalla progettazione stessa degli edifici, sono frutto di una sintonia tra artista ed architetto. Nel medesimo anno Sironi ottiene l'importante incarico di allestire quattro ambienti alla Mostra della Rivoluzione Fascista, trionfo della propaganda di regime in chiave estetico-religiosa e uno dei più riusciti casi di manipolazione mediatica delle coscienze, se si pensa che i visitatori furono oltre quattro milioni. Quando il 10 maggio 1933 si apre al pubblico la discussa V edizione della Triennale Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, la prima ospitata a Milano, nel nuovissimo Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio, invece che nella storica sede della Villa Reale di Monza,

Sironi è l'ideatore del progetto¹⁸ e artefice di gran parte dei decori plastici e murali, [...] portabandiera di un'idea dell'arte pubblica, ideologica e totale, punto d'arrivo di tutte le tecniche

¹⁷ Per una edificazione costruttiva e morale. Conseguenza logica di tale "costruzione" della rappresentazione pittorica è l'utopia sironiana dell'edificazione di una "civiltà" (Fagone et al., 1999: 13-23. In Janulardo, 2017: 8), "La pittura murale figurativa – dallo stile specifico, che si pretende «moderno» –, attraverso la quale contribuire in modo decisivo alla nascita di un uomo nuovo" (Janulardo, 2017: 8).

¹⁸ Provvede a tutto: dal *lettering* ai cuscini, dai manifesti alle aiuole, dagli arredi architettonici alle statue, dalla vetrata del Salone delle Cerimonie alla fontana dell'impluvium, oltre a bassorilievi, archi e un ciclo di pitture murali a più mani, realizzando personalmente il Lavoro su una parete di 110 mq, una vasta pittura murale per il salone d'Onore, un'opera intrisa di mito e mistero.

e di tutti i linguaggi, destinata non ai salotti ma all'intera società fascista (Corgnati, 2007).

Nel salone al primo piano del Palazzo della Triennale la decorazione, eseguita sotto la direzione di Sironi, è consacrata al lavoro: le sue opere unitamente a quelle di Campigli, De Chirico, Severini, sembrano costituire la tangibile anticipazione delle indicazioni contenute nel Manifesto del dicembre 1933. In realtà, la sua riproposizione degli affreschi e della decorazione murale non si limita a una valenza tecnica: la natura artigianale e la portata pubblica di queste elaborazioni artistiche virano verso una dimensione semi-rituale, in grado di rendere lo spirito e le tradizioni di una comunità chiamata a identificarsi nelle rappresentazioni proposte.

Mediante soggetti privilegiati – il lavoro, la città, la campagna, l'attività industriale, il commercio, ecc. –, scelta delle dimensioni – grandi opere esposte negli spazi pubblici –, collocazione in risalto delle opere pittoriche o scultoree – sulle facciate o negli atrii degli edifici pubblici del regime – Sironi e i «muralisti» del periodo propongono di trasformare la pratica artistica individuale e «borghese» in attività «politica», nel senso etimologico e ideologico del termine, pensata per la collettività, per i suoi ideali e i suoi «valori» (Janulardo, 2017: 4).

L'artista, antipatico a molti per il pessimo carattere, viene attaccato da critici e gerarchi per lo stile troppo moderno. “Queste orribili figure con questi manoni, questi piedoni, sono ridicole, fuori dal buon senso fuori dalla tradizione e dall'arte italiana” riferisce Ugo Ojetti attribuendo l'invettiva al duce in persona (Corgnati, 2007). Incompreso, si ritira in uno sdegnoso silenzio, mentre in Italia si apre la stagione dell'arte di propaganda più banale e populista. Infatti “l'allontanamento dall'agone politico-creativo romano, la fine del regime fascista, i tormenti familiari, come il suicidio della figlia Rossana, acuiscono in Sironi un senso di tragica impotenza e di solitudine¹⁹ che si fa dolore esistenziale” (Janulardo, 2017: 10).

¹⁹ Negli anni Quaranta Sironi riprende alcune delle tematiche trattate in gioventù, come i paesaggi urbani. I dipinti *Paesaggio con albero* (1943) e

6. CONCLUSIONI

Mentre all'estero il Novecento Italiano trovava un gran seguito e godeva di una discreta fortuna critica, testimoniata dal numero piuttosto consistente di mostre che si organizzarono tra il 1926 e il 1929 in Germania, Francia e Austria, in Italia il movimento sarfattiano trovava sempre più ostacoli e sempre meno appoggi. Il timore maggiore degli avversari del Novecento era che il gruppo potesse monopolizzare la direzione delle mostre e degli eventi culturali, escludendo di fatto gli artisti la cui produzione non sembrava ricondursi alla teorizzazione estetica espressa dalla Sarfatti. Proprio in questo emergevano le contraddizioni: se da un lato il Novecento italiano aspirava a raccogliere tutta la produzione artistica italiana, *normalizzandola* secondo i canoni del purismo e del realismo magico sviluppatosi nel primo dopoguerra, dall'altro si caratterizzava per la diversità delle poetiche, sostenute proprio per potersi distinguere come un movimento senza una precisa tendenza.

Mentre, dunque, in Italia si tentava di ridurre Novecento ad una delle tante scuole artistiche (al punto che, nella Biennale di Venezia del 1928, i novecentisti non ebbero a disposizione nemmeno una sala in cui esporre) all'estero si tendeva sempre più a riconoscere nelle produzioni novecentiste la maggiore tendenza dell'arte contemporanea italiana. Bisogna sottolineare che nonostante il tentativo di Margherita Sarfatti e altri critici, come Ugo Ojetti, Mario Tinti, Ugo Nebbia, E. Somarè di dare a Novecento una definizione unitaria, esso mantenne un carattere composito e contraddittorio. Inoltre dalla seconda metà degli anni Trenta la poetica del Novecento si attestò su toni celebrativi ed epico-popolari, legati alle esperienze, come menzionato, del

Paesaggio urbano (1942-1943) comunicano allo spettatore un profondo senso tragico e drammatico. In questo periodo rende la sua tela specchio di ciò che sta attraversando interiormente. Amareggiato per il crollo delle sue illusioni civili e politiche a cui si aggiunge il dolore, per la perdita della figlia (1948), suicida all'età di diciannove anni, vive esperienze negative che trovano riscontro nelle tele di Sironi caratterizzate, nell'ultimo periodo, da un'estrema frammentarietà delle forme. Nel dipinto *Apocalisse* (1960) l'artista esprime un senso di negatività e strazio utilizzando il contrasto potente tra rosso e nero e la sovrapposizione di figure umane geometriche, aguzze, nervose, prive di umanità, metafore di un'esistenza travagliata.

muralismo sironiano che diventa, anche se non il solo, uno degli esempi più emblematici. Dobbiamo considerare che influisce negativamente sulla fortuna critica del gruppo e sullo stesso Sironi²⁰ l'adesione all'ideologia fascista nella quale si consuma la sua illusione di trovare, come scrive la nipote Romana Sironi "l'auspicato stile di vita che avrebbe dovuto rigenerare gli italiani, e l'arte, con la sua funzione educatrice" (Deodato, 2014); in realtà neppure dal fascismo la sua arte, priva di slanci propagandistici e di vuoti trionfalismi, riceverà un degno riconoscimento.

Ne derivano, quindi, polemiche, come suggerisce Janulardo, (2017: 8) in relazione a diversi aspetti del dibattito suscitato da Sironi: controversie essenzialmente artistiche, relative all'ipotetica *modernità* dell'arte murale e delle tecniche utilizzate, riguardo agli affreschi, se possono definirsi una forma di pittura moderna, o sulla pretesa dei muralisti di concepire le loro realizzazioni come la sola *arte fascista* dal significato etico e sociale; questioni sul rapporto tra pittura e architettura²¹, sulla necessità o meno della prima e sull'aspetto talora oscuro o troppo serio dell'arte murale, carente di una visione ottimistica; dispute sulla primogenitura dell'arte murale, considerando che si manifesta nell'ambiente milanese, dove il gruppo nasce, ma al tempo stesso anche nel contesto romano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bontempelli, M. (1978). *Opere scelte*. Milano: Mondadori.
 Bossaglia, R. (1995). *Novecento italiano*. Milano: Charta.
 Corgnati, M. (2007). Triennale 1933 Sironi e il sogno dell'arte totale. *La Repubblica*, 5, 16. Recuperato da: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/05/16/triennale-1933-sironi-il-sogno-dell-arte.html> [Data di consultazione: 20/02/2018].

²⁰ Abbraccia la pittura murale che considera non un canale per esprimere una tecnica bensì un modo nuovo di pensare l'arte nel tentativo di annullarne le istanze borghesi.

²¹ Molti architetti sono inoltre consapevoli della difficile coesistenza tra i valori *permanenti* proposti dal *Novecento* e le caratteristiche dell'architettura contemporanea. È ovvio che l'ideale mediterraneo, solare, del risorgimento dell'affresco, del mosaico, della grande arte decorativa, non possa raggiungersi sotto certi aspetti che in Italia ... Dal futurismo ... dal cubismo a noi, il cammino della pittura esce dall'ambito della rappresentazione naturalistica ottocentesca e crea le norme architettoniche del quadro (Sironi, 1932. In Barocchi, 1990: 132).

- Deodato, F. (2014). Mario Sironi pittore della solitudine e della fatica del vivere. *Linea diretta24.it*, 10, 6. Recuperato da <http://www.lineadiretta24.it/cultura-e-spettacolo/mario-sironi-pittore-della-solitudine-e-della-fatica-del-vivere.html> [Data di consultazione: 24/02/2018].
- Fagone, V. et al. (1999). *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-50*. Milano: Mazzotta.
- Janulardo, E. (2017). Sironi, il Novecento, la pittura murale. *Parol*, 1-12. Recuperato da: <http://www.parol.it/articles/Saggio-Janulardo-Sironi-2017.pdf> [Data di consultazione: 20/02/2018].
- Pontiggia, E. (2014). *Mario Sironi (1885-1961)*. Milano: Skira.
- Russo, A. (2010). Il Novecento. Percorsi contemporanei. *Finestre sull'arte*. Recuperato da: <https://www.finestresullarte.info/percorsi/2010/09-novecento-italiano-arte.php> [Data di consultazione: 05/03/2018].
- Scuola Romana. Cronologia. (1930). Recuperato da <http://www.scuolaromana.net/crono/1930.htm> [Data di consultazione: 22/02/2018].
- Sironi, M. (1932). Pittura murale. In P. Barocchi (a cura di) (1990), *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, III (p. 132). Torino: Einaudi.

MASSIMO BONTEMPELLI: FIGURE ADRIATICHE
ATTRAVERSO LA STORIA DEL NOVECENTO
MASSIMO BONTEMPELLI: ADRIATIC FIGURES
THROUGH THE HISTORY OF THE 20TH CENTURY

Giovanna SCIANATICO

Università degli studi di Bari “A. Moro”

*Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul
Viaggio Adriatico – CISVA*

Riassunto

La relazione esamina la visione dell’Adriatico – ponte tra Est e Ovest – di Massimo Bontempelli nella prima metà del novecento, a partire dalla grande guerra, cui partecipa come giornalista e poi come ufficiale, attraverso le lettere alla moglie e un libro che ne rielabora le osservazioni. Si analizza successivamente un libro di viaggi in cui l’autore, durante il fascismo, ritorna in relazione all’Adriatico su temi storici. Infine si interpreta una commedia storica sulla Repubblica di Venezia, del 1947, poco conosciuta e apparentemente amorosa, in realtà fondamentale politica, che pone attraverso il passato una serie di problematiche di drammatica attualità.

Parole chiave: Bontempelli, Adriatico, Storia.

Abstract

The paper examines the vision of the Adriatic Sea – bridge between East and West – of Massimo Bontempelli in the first half of the twentieth century, starting from the Great War – in which he participates as a journalist and then as an officer – through the letters sent to his wife and a book in which he re-elaborates his observations. Afterwards is analyzed a travels book, in which the author, during Fascism, returns to dealing with the Adriatic, in relation to historical themes. Finally, is proposed an interpretation of a historical comedy about the Republic of Venice, written in 1947, little known and apparently of love theme, in reality fundamentally political, which poses through the past a series of problems of dramatic actuality.

Keywords: Bontempelli, Adriatic Sea, Story.

L'Adriatico, previsto all'inizio da un re macedone che per primo ebbe l'idea dell'Europa, come suo confine occidentale, l'Adriatico appare oggi come simbolo di un ponte levato a congiungere Occidente e Oriente, di un rapporto costruito attraverso i fili aggrovigliati di mille narrazioni che solcano quel mare da millenni, tante storie di quella letteratura adriatica che permette nell'insieme di rileggere, un'altra Storia, una Storia a contrappelo (Giammarco, 2010).

Ma i ponti possono trasformarsi in muri, in cortine, come insegnano le vicende del Novecento che ci sta appena alle spalle, o in cimiteri, come mostra la tragedia quotidiana dei migranti da qualche decennio. È necessario dunque guardare anche alle metafore geografiche attraverso il fluire degli anni, le mutazioni della storia.

Vengo così all'argomento del mio intervento, relativo alle molteplici suggestioni adriatiche, dal 1915 al 1947, tra loro diversissime, di uno scrittore comasco, apparentemente lontano, di Massimo Bontempelli. Si tratta di interventi, testi, occasioni, anni diversi e – pur con un'intima coerenza soggettiva – di un Bontempelli passato attraverso una serie di trasformazioni letterarie e ideologiche dall'inizio del secolo al secondo dopoguerra.

Sarà perciò opportuno seguire l'evoluzione letteraria e politica dello scrittore, passato prima della grande guerra nelle file degli anarchici, e l'arco cronologico dei testi che intendo proporre.

Il primo è del 1915. Convinto interventista, animato dalle ragioni dell'irredentismo patriottico di memoria garibaldina, Bontempelli segue inizialmente le operazioni di guerra come inviato della stampa, raccogliendo nel volume *Dallo Stelvio al mare* (Bontempelli, 1915) i suoi fogli di cronaca, reintegrati delle parti tagliate dalla censura dei quotidiani; naturalmente va tenuto conto della destinazione degli articoli, intesa da lui come una "missione", nel primo anno di partecipazione italiana alla grande guerra.

Partendo dalla Valtellina, nella situazione avvertita come paradossale, del *vedere* la guerra senza esserne parte per viverla o morirne ("È una cosa che dà i brividi; ha del grottesco, del crudele, del puerile"), avvertita come stato di disagio del cervello e del cuore, progressivamente il giornalista vi si sente integrato in nome di un noi che abbraccia insieme le truppe delle prime linee del fronte e il suo pubblico nazionale, fino all'ultimo capitolo,

successivo a quello sugli scontri più duri e dolorosi del Carso, che riguarda il nostro oggetto, “Da Gradisca al mare”, datato *Grado*, 27 settembre.

Lo spazio della natura e lo spazio urbano vi si contrappongono, come in tutte le tappe, e in sovrapposizione si contrappongono l'azione/spettacolo della guerra come automatismo semovente, auto-organizzazione progressiva (sono i primi mesi del conflitto, per quanto duro, nelle trincee, in un susseguirsi di attacchi che, se anche a volte vani, sembrano segnare l'avanzata e il successo delle truppe italiane), gli scenari bellici, per così dire *asettici*, alla percezione reale della morte e della rovina dei singoli individui.

La natura, persino quella violentata dai colpi della guerra, in cui le trincee e i reticolati sostituiscono i filari delle coltivazioni dei tempi di pace, non suscita emotivamente il sentimento della tragedia umana:

L'aspetto dei boschi bruciati, delle montagne sforacchiate, dei cocuzzoli arrossati dallo scoppio dei proiettili, delle campagne «coltivate» a paletti rigidi e a vaste stese di ferro, arate di trincee in cemento, non vi fa pensare al travolgimento di vite umane che ognuna di quelle scene rappresenta (Bontempelli, 1915: 215).

È la città, col suo abbandono, le sue case sventrate, i suoi crolli, a dare il senso della rovina:

Ma la dimora, anche di poche ore in una città [...] da cui gli abitanti sono tutti fuggiti [...] vi dà improvvisa al cuore la stretta che altri più violenti aspetti della guerra difficilmente riescono a darvi (Bontempelli, 1915: 215).

Nello spazio urbano la stessa natura, i cespugli fioriti, le sfumature settembrine delle foglie dei platani, si trasformano in un'immagine cimiteriale, la desolazione delle rovine aumenta proprio nel contrasto con la dolcezza delle albe e dei crepuscoli.

[...] la desolazione delle case crollate, delle chiese dimezzate, dei muri forati, dei rottami bruciacchiati, aumenta nella dolce piana su cui l'aria par piover rose ad ogni alba e violette a ogni vespero (Bontempelli, 1915: 215).

L'impatto più duro è con la ridente cittadina di Gradisca:

Gradisca la nitida, Gradisca la verde e candida, Gradisca la primaverile [...], piena d'ombre di platani ed ippocastani, ridente di giardini [...], così viva e gaia... Gradisca è un cimitero; o qualche cosa di più triste: un cimitero da cui siano fuggiti anche i morti (Bontempelli, 1915: 216).

Bontempelli si trova in una città spettrale, da cui tutti sono fuggiti come da un'improvvisa eruzione, lasciando il vuoto di una vita intima quotidiana bloccata nel momento della fuga: camere sfatte; una tazza di latte semipiena su un tavolo, accanto a un compito interrotto su un quaderno delle elementari; l'interno di un caffè, con un tavolino apparecchiato di tazzine e zuccheriera. Una città dove dilaga il silenzio, riempito dai fantasmi immobili di una vita svanita, un silenzio mortale che dilaga nelle vie malinconiche e nell'anima del cronista, non senza ch'egli colga gli aspetti dolentemente grotteschi, ironici, di alcune scritte superstiti, o di un muro, di un interno domestico trasformato in barricata.

La *luminosa* Aquileia lo riporta alla vita, con le sue antiche pietre, i suoi dorati mosaici bizantini, il mito della romanità che assume in quel momento storico il senso vivissimo dell'italianità.

E infine, alla luce di questo mito patriottico (in contrapposizione al mito asburgico, non nostalgia mitteleuropea, ma nemico della patria negli anni della grande guerra) il mare: l'Adriatico, visto da Grado, che sembra racchiudere in sé tutti i significati via via enunciati lungo l'intero percorso compiuto da Bontempelli all'inizio della partecipazione italiana alla prima guerra mondiale.

Ma da Aquileia chiudiamo il nostro viaggio con una rapida corsa al mare, all'Adriatico che sta per ritornare tutto nostro, in virtù della grande impresa che inarca un braccio di fuoco di gloria e d'amore sulla nostra terra, dai ghiacciai dell'Ortler che ora mi sembrano tanto lontani, fino a quest'isola dolcissima: Grado (Bontempelli, 1915: 220-221).

Grado pone il problema del dissenso di quella parte della popolazione schierata per l'Austria, che, relativo in Friuli Venezia Giulia, si fa progressivamente complesso in Istria e in Dalmazia (e ancor più grave sarà per il Sud Tirolo).

Non è questo il luogo per dibattere di storia, delle problematiche alternative della guerra di liberazione o dell'espansionismo militaristico.

Bontempelli guarda all'intero litorale austriaco come memoria storica ed eredità identitaria italiana della Serenissima:

Grado, isola e città ospitale, popolata di donne e di bambini, è anch'essa quanto vi può essere di più italiano. Amarono per interesse l'Austria molti de' suoi abitanti [...]. I pochi di essi che ritorneranno troveranno [...] il segno di qualche cosa ch'essi non sapevano capire, e che non è nuovo, è antichissimo, imperituro: l'anima italiana di Grado, della laguna, del mare (Bontempelli, 1915: 221).

Si tratta di una visione che il passato della Serenissima sembra autorizzare, attraverso un'antica *koiné* linguistica e di costume, quando l'Adriatico, o Golfo di Venezia, già costituiva un ponte, uno spazio pacificato in cui popolazioni e merci potevano liberamente transitare nelle due direzioni tra Est e Ovest, in contrasto con la violenza bellica del momento in cui l'autore scrive.

L'Adriatico, la sua costa salmastra, i suoi intensi colori, le sue città diventano simboli del mito della nuova Italia, ancora da conquistare; Bontempelli riconferma, in questo scritto – breve, ma appunto per questo significativo di una diffusa temperie – riconferma quel mito adriatico di veneta italianità ampiamente testimoniato attraverso la letteratura e l'azione da numerosi scrittori della grande guerra:

Cielo color azzurro d'Italia, mare color verde d'Italia, pendii folti lungo la costa là in faccia; e su quelli spiccano città [...] Parenzo, e più qua Pirano, e ancora più qua Capodistria; e poi in faccia, improvvisa, vicinissima, più grande, più rosea, più candida, Trieste [...] (Bontempelli, 1915: 221).

Il secondo scritto, *Giornata adriatica*, di vent'anni successivo, del '35, appartiene direttamente al genere della letteratura di viaggio e fa parte di una raccolta di pezzi, intitolata proprio *Pezzi di mondo* (Bontempelli, 1935), su diverse località, dall'Italia al Sud America.

L'autore, molto più maturo, ha già individuato nel realismo magico le forme proprie – per intenderci – di un surrealismo italiano, ma occorrerebbe scavare a fondo per trovarne le tracce in alcune parti di questo che sembra piuttosto, anche per l'adesione al genere odepórico e alle aspettative che suscita in quegli anni, un reportage tra intimo e propagandistico. Sono gli ultimi tempi dell'adesione di Bontempelli al fascismo, dal cui partito verrà poi espulso nel '38.

La prima parte del testo (costruito sul contrasto tra l'architettura moderna e il restauro passatista, o tra il moderno e il feticcio del passato, tra la verità e la finzione) intitolata "Meriggio", si apre su uno spaccato di "fulgido argento" che sembra spezzare la costa adriatica tra Marche e Romagna. Si tratta in realtà della Colonia di Marina di Cattolica, dell'avveniristica costruzione (oggi restaurata) di Clemente Busiri Vici, che si richiama al rigore dinamico dell'architettura futurista e del razionalismo europeo contemporaneo, "fantasia tra navale e aviatoria", come Bontempelli scrive, per poi passare alla fantasia vivace, alla gioia, ai ricordi pieni di luce dei bambini fra le onde, portatori dell'identità italiana nel futuro.

La seconda parte, "Vespero", è dedicata al castello di Gradara (quello delle figure dantesche di Paolo e Francesca). Alla luce, al dinamismo, alla modernità della colonia e della nuova storia italiana si contrappone la "putredine", l'amaro, il residuo disfatto della vecchia storia, trasformato in misero scenario turistico, in medioevo d'accatto.

Nel precipitare da Dante al tardo romanticismo borghese del turismo moderno, Bontempelli scopre il degrado di una falsa dozzinale imitazione, da cui si salvano solo due ragazze, due giovani guide.

A riscattare da tutto ciò è il mare, simbolo di vita, di intensità, di rapporti; mito di un limpido pensiero capace di superare le scorie, di fondere storia e vita in uno sguardo:

Ora ci affacciamo verso il mare, le larve dei morti ammazzati scompaiono, l'orizzonte è tutto agitato da riflessi del sole lontano che cala dall'altra parte d'Italia. In mezzo a due strappi di nuvole bianche spunta prima e sola una piccola stella in un prato di tenerissimo verde. Il verde tenero, il grigio pallido,

un'ombra intensa che pare salire dal fondo dell'Adriatico, si raccolgono in una sola ombra piena di pensiero in fondo agli occhi limpidi delle nobili castellane (Bontempelli, 1935: 61).

Passano ancora vent'anni, e nel 1947 Bontempelli, ormai stanco letterariamente ma animato da volontà civile, acceso e partecipe delle idee rappresentato dalla Sinistra, dopo gli anni del fascismo, dopo le guerre, la rivoluzione sovietica e la costituzione di una nazione che si ispira ai valori del marxismo sull'altra sponda dell'Adriatico, vi ritorna: torna al mare, al costume, al carattere, al formicolante popolo di Venezia, con una tragedia sulla storia della Serenissima, un tempo mitizzata, ora appannata in una realistica immagine di corruzione e decadenza politica.

Il romanzetto amoroso che sembra dominarne la trama, di fatto è solo un comodo fondale per la messa in scena di più dense problematiche, e tuttavia riconduce nella sua banalità a quel dramma storico di cartapesta che tanta fortuna aveva avuto in Italia, a teatro e nelle prime produzioni cinematografiche e avrà ancora con la RAI degli anni '80.

Il dramma, o, a dare credito all'autore, soltanto il titolo, *Venezia salva*, "uno spunto", "l'avvio", sono ripresi dall'opera di un noto drammaturgo inglese del seicento, Thomas Otway, opera di grandissimo successo, con più traduzioni e imitazioni all'epoca e nei secoli successivi, e singolarmente ripresa per tutto il novecento – a testimoniare la modernità e densità – da Von Hofmannsthal a Bontempelli, a Simone Weil (quest'ultima versione sarà messa in scena poi, con traduzione di Cristina Campo, da Ronconi).

Otway a sua volta si era ispirato a un fatto storico a lui contemporaneo, ancor oggi assai discusso: una congiura ordita (forse) dagli Spagnoli e da un gruppo di avventurieri francesi contro la Repubblica veneta nel maggio del 1618, cui prese parte una minoranza di Veneziani.

Ma non la realtà storica del conflitto interessa Bontempelli, né, come invece scrive nel prologo – credo a sviare il lettore – i personaggi coi loro impulsi e le loro passioni, bensì la possibilità di esprimere e discutere la complessa problematica delle rivoluzioni alla luce della storia contemporanea.

Venezia, la Repubblica della Serenissima, mito appassionato

dell'Adriatico e della sua italianità, come abbiamo verificato, diviene ora, nelle parole dei congiurati “la sentina d'Italia”, la “città putrefatta” corrotta e oppressa dalla ristrettissima *élite* del Senato, luogo di sfruttamento della plebe, di ingiustizia, spionaggio, terrore.

Il titolo, *Venezia salva* (o *salvata*) (Bontempelli, 1949), è il simbolo stesso di un'ambiguità politica che si fa domanda etica: la città sarebbe salvata nel progetto rivoluzionario dei congiurati, che intendono riscattarla dalla violenza del potere costituito e ridare libertà e dignità al popolo, o è salvata grazie alla scoperta della congiura, salvata, preservata dal sangue, dagli incendi, dalla violenza di uno scontro civile che avrebbe travolto tante vite innocenti?

Balena il problema del capo, che col suo carisma riesce a trascinare le masse manipolandole psicologicamente; ancora il problema della contrapposizione tra rivoluzione e ricostruzione politica; infine la speranza in un futuro vago, dove la rivoluzione dei popoli potrà affermarsi e vincere in quanto (secondo l'influenza marxista) rivoluzione in tutto il mondo, rovesciamento del sistema globale dello sfruttamento: “[...] la sola rivoluzione è quella del mondo. Un'idea grande. Rovesciare il sistema, quel sistema universale, dappertutto” (Bontempelli, 1949: 168).

Rispetto a tale centrale problematica potrebbe apparire indifferente la scelta della città dove la tragedia è ambientata (non mancano storie di congiure nelle diverse città-stato italiane), ma non è così.

Proprio per il suo carico di valore simbolico la città rappresentata da Bontempelli addensa nel secondo dopoguerra, lontano dalle illusioni del neorealismo, attraverso la vicenda contraddittoria della congiura e i personaggi privi di certezze e bifronti, una visione fosca e pessimistica del reale.

Venezia – la decadenza della sua utopia – è la reale protagonista della tragedia, col suo mare, i suoi canali popolati di gondole, i suoi ponti, i suoi moli, la laguna che la circonda, il suo lido, le sue vedute marine. Nel primo atto una didascalia presenta una grande finestra aperta sul canale, da cui di continuo, a ritmare pause e movimenti della rappresentazione, giungono rumori di gondole e peane, voci festose di un popolo brulicante alla vigilia della festa dello Sposalizio di Venezia col mare.

E nell'intero testo viene continuamente evocata l'immagine marina della città, del suo mito stracciato, fino al rumore fosco, al tonfo che produce nelle ultime battute l'annegamento dei condannati buttati dai ponti in un sacco con una pietra nell'Adriatico, tra le grida di "Viva!", "Morte!", "Venezia salva!" del popolo ignaro e festante.

Il futuro appare scuro a Bontempelli, pur nella sua fedeltà al tema del mare ponte d'Oriente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bontempelli, M. (1915). *Dallo Stelvio al mare*. Firenze: Bemporad.
- Bontempelli, M. (1935). *Pezzi di mondo*. Milano: Panorama.
- Bontempelli, M. (1949). *Venezia salva*. Milano: Bompiani.
- Giammarco, M. (2010). *Il verbo del mare*, I. Bari: Palomar.

JUAN RIVERA, TRADUCTOR ILUSTRADO
EN LA ESPAÑA DEL TRIENIO LIBERAL
JUAN RIVERA, AN ENLIGHTENED TRANSLATOR
DURING THE SPANISH LIBERAL TRIENNIUM

Rafael LOZANO MIRALLES y Raffaella TONIN

Università di Bologna –

DIT (Dipartimento di Interpretazione e Traduzione)

Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar la obra y el perfil del traductor Juan Rivera y su posible influencia en la redacción del primer *Código Penal* español. Para ello, analizaremos los prólogos y otros peritextos que añadió a sus tres retraducciones de obras relevantes de la Ilustración, siendo una de ellas el *Tratado de los delitos y de las penas* de Cesare Bonesana, Marqués de Beccaria. Gran parte de la fortuna de este texto se debe a la favorable recepción de sus traducciones, en primer lugar, la francesa de André Morellet, quien transformó el ensayo filosófico en un tratado jurídico, con la finalidad de ofrecer a la nación francesa una herramienta de utilidad social. En España, la primera traducción de Beccaria (obra de Juan Antonio de las Casas) se editó durante el reino de Carlos III (1774), pero al cabo de tres años fue prohibida por la Inquisición. Con la segunda (1821), el nuevo traductor Juan Rivera, en aras del fermento y de las expectativas del Trienio Liberal, intentó influir en el debate político de su época. Y en otras dos traducciones de ensayos publicados en el mismo período (*La Ciencia de la legislación* de Filangieri y el *Tratado de economía política* de Say) manifestó iguales intenciones.

Palabras clave: retraducción, Ilustración, prólogos, Trienio Liberal.

Abstract

The aim of this paper is to investigate the works and profile of Juan Rivera – a Spanish translator publishing during the Liberal

Triennium – and his influence on the drafting of the first Spanish *Penal Code*. We will analyse the prefaces and other peritextual elements he added to his three retranslations of relevant Enlightenment works, one of them being *On Crimes and Punishments* by Cesare Beccaria. Much of its fortune depended on the reception of its translations, first of all the French one by André Morellet, who transformed the philosophical Italian essay into a legal treatise, since he was guided by the idea of writing a useful tool for the French Nation. In Spain, the first translation of Beccaria's work (1774) appeared during the Carlos III kingdom, but soon was banned by the Inquisition. The second one (1821), on the other hand, is fully in line with the ferment and expectations of the liberal age. His translator, Juan Rivera declared a manifest willingness to influence the political debate of his age. He did the same with two other translations of relevant essays published in the same period, i.e. *The Science of Legislation* by Filangieri and *A Treatise on Political Economy* by Say.

Keywords: retranslation, Enlightenment, prefaces, Liberal Triennium.

1. INTRODUCCIÓN: LA CENTRALIDAD DEL TRADUCTOR EN HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN

En las últimas décadas, la traductología por una parte y la historia e historiografía de la traducción por otra están confluyendo hacia un patrón común: la esencialidad del papel social de la traducción. La labor de investigación ya no puede prescindir de la realidad histórica y sociocultural en la que se realiza el proceso traductor; de igual manera tampoco se puede pensar que los fenómenos de contacto, interacción y mediación que la práctica de la traducción produce no tengan un significativo reflejo en la sociedad receptora. De ahí que quien quiera dedicarse a historiar la traducción no puede prescindir de asumir una clara dirección: considerar la figura del traductor en su papel de agente social (Pym, 1998: 10). Si es cierto que el entorno en el que el traductor se mueve, sus relaciones con los demás partícipes del contexto cultural y social (editoriales, organismos

censores, etc.), las circunstancias históricas y políticas, todos ellos ejercen una influencia en su labor, asimismo es aún más evidente que la recepción de una traducción produce efectos en sus destinatarios, en sus (múltiples) contextos de acogida y en el marco histórico de su época, o en casos de reediciones o retraduccionen, de distintas épocas.

El interés hacia la traducción como producto, por tanto, se ha extendido al estudio del contexto en el que la traducción, entendida como proceso, se ha realizado a lo largo del tiempo (véanse Delisle y Woodsworth, 2012; Ruiz Casanova, 2000 y Sabio Pinilla, 2009). Además, la historiografía de la traducción asume como uno de sus objetivos la recopilación, es decir, redactar un repertorio de traductores de referencia “que figuran con derecho propio, por el número, la calidad o la eficacia de sus traducciones en la historia de la traducción” (Vega y Pulido, 2013: 29). A este respecto, solo mencionamos los trabajos de Zaro (2007), de Lafarga y Pegenaute (2009, 2016) y, en la direccionalidad lingüística que nos interesa, el *Proyecto Boscán* centrado en la elaboración de un *Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas*. Nuestro trabajo intenta añadir un granito más de conocimiento sobre uno de esos desconocidos agentes culturales de antaño ya que una “auténtica historia de la traducción debería tratar [...] de rescatar, del anonimato y para la memoria, a toda esa cohorte de artesanos de la cultura literaria que cumplen con su función de mediar entre los pueblos y las lenguas” (Vega y Pulido, 2013: 29).

En concreto, nuestro objetivo es esbozar algunas hipótesis sobre la figura de Juan Rivera y su influencia en la redacción del primer *Código Penal* español. Rivera es el autor de tres retraduccionen de ensayos de ámbito jurídico y económico editados en 1821, en pleno Trienio Liberal. Se trata de dos traducciones del italiano, a saber, el *Tratado de los delitos y de las penas* de Cesare Beccaria y la *Ciencia de la legislación* de Cayetano Filangieri, y una del francés, el *Tratado de economía política* de Jean-Baptiste Say. Veremos pues en qué contexto social se mueve Rivera, e intentaremos trazar las repercusiones – o tan solo las intenciones – de su labor sobre las personalidades políticas e ilustradas de la época como agentes del progreso social. Para ello introduciremos brevemente algunas circunstancias

relacionadas con la recepción de la obra más famosa de las tres que acabamos de mencionar: *Dei delitti e delle pene* de Beccaria.

2. EL *DEI DELITTI E DELLE PENE*: PRIMEROS PASOS POR FRANCIA Y ESPAÑA

Dei delitti e delle pene (1764) del ilustrado Cesare Bonesana, Marqués de Beccaria, básicamente se conoce por haber sido uno de los primeros ensayos sobre la inutilidad de la tortura y la pena de muerte; no hay que olvidar, sin embargo, que en sus cuarenta y siete capítulos se hallan reflexiones mucho más amplias sobre la difícil delimitación y naturaleza de algunos crímenes (suicidio, aborto y adulterio entre otros), sobre cómo prevenir algunos de ellos y, sobre todo, cómo conmensurar la gravedad de lo cometido a la severidad de la pena, prescindiendo de cuestiones de censo o nobleza. Una obra inspirada en los escritos de Diderot, Rousseau, Voltaire, D'Alembert, Montesquieu y demás enciclopedistas, cuya autoría ve la participación activa de los hermanos Pietro y Alessandro Verri, miembros de la *Società dei Pugni* – círculo de ilustrados lombardos – y que provocó, por una parte, fuertes reacciones de aprecio, sobre todo en el extranjero (Catalina II de Rusia, por ejemplo, se inspiró en él para reformar el sistema jurídico de su imperio) y, por otra, feroces críticas por parte del clero y de los sectores políticos conservadores, limitaciones a su libre circulación y problemas de censura (véase Tomás y Valiente, 1976: 41-44). Sus peculiares éxitos editoriales tanto en Italia, como en el extranjero, sobre todo en Francia, donde el ensayo filosófico de Beccaria se convierte en un *traité* jurídico en la traducción del abad André Morellet, han sido ampliamente documentados en los estudios de Santato (1996), Venturi (1969) y Firpo (1984). A continuación, proponemos un breve fragmento de la “Préface du traducteur” de Morellet, donde destaca la explícita finalidad que justifica su método traductor: proponer una obra que resulte útil a la nación francesa y a la humanidad en su conjunto:

[...] L'importance et la nature même de la matière nous ont fait penser que s'il étoit possible, sans altérer le texte, de rétablir,

par quelques simples transpositions de Chapitres ou de parties de Chapitres, l'ordre ainsi troublé, nous rendrions l'Ouvrage plus utile à notre nation, en lui donnant une forme plus analogue à celle qui nous est familière: nous en avons le droit parce qu'un Livre où l'on plaide si éloquemment la cause de l'Humanité, appartient désormais au Monde et à toutes les Nations [...] (Morellet en Beccaria, 1766: 8)¹.

En su extenso prefacio Morellet detalla, capítulo tras capítulo, todas las modificaciones efectuadas a nivel macro y microtextual: cambia el orden de los capítulos, los reduce de 47 a 42, sustituye párrafos enteros y añade un nuevo breve capítulo que aconseja al autor terminar. Pero, sobre todo, Morellet aclara que su método traductivo no se debe a cuestiones estilísticas, como en la tradición francesa de las *bellas infieles*, sino a una finalidad aplicativa: la revisión del sistema penal, tema ampliamente debatido en la Francia prerrevolucionaria.

2.1. EL TRATADO LLEGA A ESPAÑA

Con respecto a la recepción de *Dei delitti e delle pene* en España, solo recordaremos los hechos principales²: la primera traducción aparece diez años después de la primera edición italiana (1774); su autor, Juan Antonio de las Casas, a pesar del apoyo del fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez Campomares, encargado de redactar el primer *Código Penal* español, tuvo varias dificultades para conseguir el permiso de publicarla; y, por último, tan solo al cabo de tres años, en 1777 el Tribunal de la Santa Inquisición prohibió su circulación “por ser obra capciosa, dura, inductiva a una impunidad casi absoluta” (Calabrò, 1966: 107). De las Casas era consciente de la probable difícil acogida en la España del reinado de Carlos III y, por lo tanto, propuso una traducción prudente y muy ajustada a la forma del original; además, la dotó de unos peritextos defensivos (“Prólogo del traductor” y “Protesta del traductor”) en los que se subrayan las buenas intenciones del autor y la

¹ A partir de ahora e incluyendo esta cita, todos los subrayados son de los autores de este estudio.

² Para más detalles sobre las vicisitudes de la primera traducción española, véanse Delval (2004), Tomás y Valiente (1976) y Tonin (2006, 2011).

actitud sumisa del traductor hacia la autoridad eclesial. Todo ello, sin embargo, en vano. Tras su proscripción, la traducción de J.A. de las Casas se volvió a editar solo en 1820, esta vez sin mención del nombre del traductor en la portada.

3. RIVERA RETRADUCE EL *TRATADO* DE BECCARIA

En 1821, un año después de la reedición de esa primera traducción (anonimizada), se publica otro *Tratado de los delitos y de las penas*, “escrito en italiano por el Marqués de Beccaria, y traducido al castellano por Don Juan Rivera. Madrid: año 1821. Imprenta de D. Fermín Villalpando, Impresor de Cámara de S.M.”, como se lee en la portada. Esta retraducción podría definirse una *traducción activa*, según la definición de Pym (1998: 79-85), ya que entra en plena competición con la anterior, porque con ella comparte las coordenadas espacio-temporales. Su autor, sin embargo, goza de otras condiciones sociopolíticas con respecto a las de Juan Antonio de las Casas: en 1821, en pleno Trienio Liberal se restableció la Constitución de Cádiz de 1812 y, con ella, la libertad de imprenta. En una detallada “Advertencia del traductor”, Rivera nos informa de estas favorables circunstancias políticas, de la existencia de una antigua traducción impulsada en su tiempo por un fiscal ilustrado (Campomares), y de otra, la de 1820, cuya calidad él pretende superar (tal vez ignorando que se trata de la misma que acaba de mencionar, ya que su ejemplar a lo mejor es la edición anónima de De las Casas,). Además, citando implícitamente el prólogo de Morellet, nos anticipa su intención pedagógica: ser útil a la patria y, más en concreto, influir en el debate político tras el que se logrará redactar el primer *Código Penal*. Veámoslo en detalle en el fragmento a continuación:

El tratado de los delitos y de las penas escrito por el marqués de Beccaria, ha producido una revolución más o menos lenta, en las diferentes partes de la jurisprudencia criminal [...]. Nuestra nación fue quizás la que menos ventajas sacó de esta producción literaria [...] porque si bien se tradujo en aquel tiempo al español, promoviendo este trabajo un magistrado sabio y celoso, cuya memoria y escritos pasarán a la posteridad

más remota, no tardaron en reunirse las potestades para apagar esta luz [...]. La libertad de imprenta, de que felizmente gozamos [...] nos restituyó esta obra que en corto volumen contiene las verdades más útiles acerca de la legislación penal. Luego que se instaló el gobierno representativo, se anunció una traducción del Beccaria, que me ha parecido podía mejorarse infinito, y he emprendido este trabajo en obsequio del buen nombre del autor y con el designio de ser útil a la patria [...]. Por lo demás las circunstancias en que se anuncia esta obra traducida de nuevo, no pueden ser más interesantes, pues debiendo discutirse y aprobarse en las próximas Cortes extraordinarias el código criminal, con los demás que forman un sistema completo de legislación, pudiera suceder que los excelentes principios del autor del *Tratado de los delitos y de las penas*, presentados fielmente y sin la confusión y desorden que se nota en la citada traducción de 1820, diesen alguna luz para tan vasta y útil empresa (Rivera en Beccaria, 1821: III-VI).

Aunque en el presente trabajo no podemos entrar en el análisis textual de la traducción, cabe añadir otro elemento fundamental: Rivera conocía la traducción de Morellet y su método manipulativo. De hecho, uno de los peritextos presentes en la edición del *Tratado* de 1821 es precisamente “el *comentario* que escribió el traductor francés acerca de los capítulos más esenciales de la obra” (Rivera en Beccaria, 1821: V), como Rivera anticipa en la “Advertencia” de la que acabamos de ver algunos fragmentos. Si bien en 1773 se había editado otra traducción francesa de la mano de Chaillou de Lisy, quien critica las intervenciones de la traducción de Morellet y se demuestra, en cambio, más respetuoso con el texto original de Beccaria, es, sin duda, la de Morellet la que marca la formación y personalidad traductora de Rivera. Hasta tal punto que Rivera decide homenajearlo añadiendo a su traducción del *Tratado* el “*Commentaire sur le libre Des délits et des peines*” de Morellet, traducido del francés al castellano. Dar visibilidad a un traductor que provocó reacciones tan dispares entre sus contemporáneos (Diderot, por ejemplo, le tacha de asesino, mientras que D’Alembert estaba plenamente a favor de sus transformaciones) demuestra una participación en el debate que la obra desencadenó en Europa y, sobre todo, una clara intención imitativa.

4. RIVERA, REITERANDO SU PAPEL DE RETRADUCTOR CON FINES ESPECÍFICOS

Ulteriores noticias sobre la actividad editorial de Juan Rivera se pueden encontrar, por ejemplo, en las últimas páginas de su *Tratado* donde el impresor Fermín Villalpando, en un anexo titulado “Esta obra y las siguientes se venden en Madrid en la librería de Sojo”, le recomienda al lector otros libros de su catálogo, entre ellos, el *Tratado de economía política*, obra “[e]scrita en francés por D. Juan Bautista Say, y traducida nuevamente al castellano por D. Juan Sánchez Ribera, maestro de lengua francesa en los establecimientos militares de Alcalá” (Beccaria, 1821: 287) y la *Gramática francesa* de Lhomond, “[...] acomodada al uso de los españoles, enriquecida con un tratado completo de pronunciación, y con otras adiciones útiles, por D. Juan Sánchez Ribera, maestro de lengua francesa [...]” (Beccaria, 1821: 288).

Además, el editor anticipa que “[s]e está imprimiendo en Madrid una nueva edición de la *Ciencia de la legislación* del caballero Filangieri” (Beccaria, 1821: 288) del que, sin embargo, no se menciona al traductor. La edición que se nombra en este apartado final es, sin duda, la que realiza Rivera, aunque en la portada de la edición mencionada hallamos Juan Ribera, con “b”: “*Ciencia de la legislación*. Obra escrita en italiano por el caballero Cayetano Filangieri. Nuevamente traducida por Don Juan Ribera. Madrid: año 1821. Imprenta de D. Fermín Villalpando, Impresor de Cámara de S. M.”.

Nos encontramos, pues, ante un mismo traductor que, sin embargo, se firma de tres formas diferentes y traduce tanto del italiano como del francés: Juan Rivera (en Beccaria), Juan Ribera (en Filangieri) y Juan Sánchez Ribera (en Say). Nos confirma este detalle el estudio que Sánchez Espinosa dedica a la actividad profesional del impresor madrileño Fermín Villalpando (entre 1794 y 1830): “[e]n 1821 las prensas de Villalpando imprimen el *Tratado de los delitos y de las penas* de Beccaria, la *Ciencia de la legislación* de Caetano Filangieri y el *Tratado de economía política* de Say, todas ellas traducidas por Juan Sánchez Rivera” (2005: 381-382).

Cabe destacar la intensa actividad traductora de Rivera, ya que tan solo en un año, 1821, se editan – excluyendo la *Gramática* – tres obras de calibre para la modernización de la sociedad española:

[e]ntre los traductores-editores que dieron a la luz sus versiones en la imprenta de Villalpando cabe mencionar entre los más activos [...] a Juan Sánchez Rivera y Ramón de Salas, que durante el Trienio publicaron relevantes obras de Filangieri, Say, Bentham y Destutt de Tracy, contribuyendo a poner al día a sus compatriotas por lo que respecta a las ciencias sociales [...] (Sánchez Espinosa, 2005: 395).

Aunque es posible que Rivera llevase años dedicándose a esas traducciones, nos parece interesante subrayar el hecho de que las tres se editaron casi en contemporánea y que, además, se trataba, en los tres casos, de retraducciones. Ya hemos visto que el *Tratado* de Beccaria se tradujo en España por primera vez en 1774, su circulación se prohibió en 1777 y, luego, se volvió a editar en 1820. Con *Ciencias de la legislación* de Filangieri ocurre casi lo mismo: la primera traducción de Jaime Rubio se publicó en 1787, se prohibió en 1790 y se volvió a editar en 1813 (tras la promulgación de la Constitución de Cádiz) y en 1822 (durante el Trienio Liberal), circulando paralelamente con la de Rivera. Por último, también la traducción de Say es una retraducción, como indica la portada que acabamos de mencionar.

4.1. LOS DESTINATARIOS DE LAS TRADUCCIONES DE RIVERA

La lectura de los peritextos con los que Rivera introduce su labor nos aclara la razón de la urgencia y simultaneidad de sus traducciones. El siguiente fragmento de la carta abierta dirigida al Congreso Nacional, junto con el “Prólogo del traductor” – donde Rivera critica detalladamente la traducción anterior –, forma parte de los preliminares del texto de Filangieri traducido al castellano:

Al Congreso Nacional de las Españas.

Señor:

La obra más perfecta que se ha publicado en materia de legislación, y por consiguiente la más a propósito para

establecer y asegurar la felicidad de los pueblos, me ha parecido muy digna de ser ofrecida a los representantes de la nación española, a los fundadores y conservadores de la libertad política y civil de esta nación [...].

En tiempos de ignorancia y de calamidad se prohibió a los Españoles la lectura de esta obra. En los tiempos felices de la restauración de España, y bajo los auspicios de un cuerpo legislativo ilustrado, y de un gobierno decidido a proteger todos los conocimientos útiles, los escritos de Filangieri serán la ocupación libre y predilecta de cuantos Españoles deseen contribuir eficazmente con sus luces al bien de la patria.

La sabiduría del Congreso ha extirpado ya la mayor parte de los abusos que se oponían a la prosperidad pública; y trabajaré constantemente la actual legislatura para completar la grande obra que la nación ha confiado a su instrucción y a su patriotismo [...].

Madrid, 12 de Marzo de 1821 (Ribera en Filangieri, 1821: V).

Tanto en el prólogo a Beccaria (cfr.§3), como en esta carta que acabamos de leer, Rivera se dirige, en general, a los legisladores ilustrados que han “extirpado la mayor parte de los abusos”, aunque les quede mucho trabajo “para completar la gran obra” (*ibid.*). ¿Qué queda por hacer, entonces? Debe “discutirse y aprobarse en las próximas Cortes extraordinarias el código criminal [para el que] los excelentes principios del autor del *Tratado de los delitos y de las penas*, [pueden dar] alguna luz para tan vasta y útil empresa” (Ribera en Beccaria, 1821: VI). ¿A quién se dirige en concreto Rivera? Supuestamente a la Comisión encargada de redactar el primer Código Penal español, que fue nombrada el 26 de agosto de 1821 y que se reúne entre noviembre de 1821 y febrero de 1822. Y, de hecho, entre las fuentes doctrinales que inspiraron a los legisladores, sabemos que se hallan los escritos de Bentham, Montesquieu, Beccaria y Filangieri (Antón Oneca, 1965).

4.2. APUNTES SOBRE LA IDENTIDAD DE RIVERA

Usando el último fragmento peritextual que proponemos, podemos intentar formular otra hipótesis sobre el perfil biográfico de Rivera y su papel social. Su profundo conocimiento de la

lengua y cultura francesa, los ideales ilustrados que comparte con los grandes enciclopedistas y pensadores franceses, su entusiasmo hacia el nuevo gobierno liberal, nos inducen a pensar que su efímera y, a la vez, conspicua visibilidad en el contexto editorial español, concentrada en 1821, se realiza al cabo de un forzoso periodo de exilio. Sabemos que, tras la ocupación francesa (1808-1814), en la que muchos intelectuales españoles habían jurado fidelidad al rey José I Bonaparte, con la restauración de Fernando VII muchos de estos se exiliaron, sobre todo a Francia.

Hallamos una referencia a este acontecimiento en el siguiente texto de Rivera:

Al Congreso nacional de las Españas.

Señor:

El Profesor Juan Bautista Say dedicó su obra al Autócrata de todas las Rusias, para mostrarle su gratitud porque había cooperado, eficazmente a la feliz restauración de la Francia.

Yo, presento la traducción de esta misma obra al AUGUSTO CONGRESO DE LAS ESPAÑAS, como un testimonio de mi agradecimiento, particular por la sabia y generosa resolución, con que se ha servido echar un velo sobre los tristes acontecimientos que obligaron a millares de familias españolas a buscar un asilo en la patria de Say.

El CONGRESO ha identificado los intereses de estas familias con los de la nación; y la presente legislatura será el objeto de las bendiciones de todas ellas, y de su más remota posteridad.

Alcalá de Henares 25 de Setiembre de 1820 (Rivera in Say, 1821: s.p.).

En este texto, dirigido al Congreso, el traductor aprovecha la presentación de la obra de Jean-Baptiste Say para mostrar su *particular* gratitud por la amnistía concedida a los *millares de familias* de exiliados, tal vez por pertenecer a una de ellas. Su relación con Francia se manifiesta nada más acabar el Trienio Liberal, con la reimpresión de su traducción de Filangieri de 1823, editada precisamente en Burdeos por la Imprenta de Don Pedro Beaume. Burdeos representaba, en aquella época, el primer punto de acogida para los que huían de España; sabemos que allí, muchos editores, aprovechando los cambios políticos de España, desarrollaron una intensa actividad publicando obras censuradas y colaborando con traductores o intelectuales exiliados.

5. CONCLUSIONES

Esta figura de *traductor-editor*, uno de los más activos en la imprenta de Villalpando (Sánchez Espinosa, 2005: 395), parece reflejar el perfil, particularmente prolífico en el siglo XIX, del *traductor-autor*. Es decir, un traductor que no se limitaba a copiar el texto original en la lengua de destino, sino que era capaz de recrearlo para demostrar su habilidad. Esto fue posible gracias a una serie de factores que regulaban la manipulación de la traducción ya desde el siglo XVIII: entre ellos, la necesidad de inspirarse en obras extranjeras para producir obras de “gusto nacional” (Crespo, 2007: 56) o, en nuestro caso, podríamos añadir – a raíz de lo que Rivera aprendió de Morellet – de utilidad nacional.

Sus retraducciones necesitaban diferenciarse de las primeras versiones con las que competían y compartían el contexto de recepción, por eso, su valor añadido estriba precisamente en la función social, el intento aplicativo y la visión pedagógica que Rivera asocia al proceso traductor. En resumidas cuentas, él encaja plenamente en el perfil del traductor-difusor de ideas, de esas ideas ilustradas que entraron en la sociedad española para renovarla y guiarla hacia el progreso, pasando precisamente por la puerta de la traducción (García Garrosa y Lafarga, 2009). De hecho, se dirige directamente a sus lectores más operativos, los legisladores, para que se inspiren en las obras que propone. Se trata, pues, de un traductor socialmente activo: por una parte, sufre las condiciones políticas de su país y su época, por otra, intenta emplear la traducción como vehículo de ideales, para dejar una huella, ilustrada, en el progreso de la humanidad entera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antón Oneca, J. (1965). Historia del Código Penal de 1822. *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, XVIII, 263-278.
- Beccaria, C. (1766). *Traité des délits et des peines*. A. Morellet (trad.). Filadelfia. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k722682> [Fecha de consulta: 10/12/2017].

- Beccaria, C. (1774). *Tratado de los delitos y de las penas*. J. A. de las Casas (trad.). Madrid: D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.
- Beccaria, C. (1821). *Tratado de los delitos y de las penas*. J. Rivera (trad.). Madrid: Imprenta de D. Fermín de Villalpando, Impresor de Cámara de S.M.
- Calabrò, G. (1966). Beccaria e la Spagna. *Atti del convegno internazionale su Cesare Beccaria* (pp. 101-120). Turín: Accademia delle Scienze.
- Crespo, J. (2007). Políticas de traducción en la España del siglo XIX. En J. J. Zaro (ed.), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)* (pp. 45-72). Granada: Editorial Comares.
- Delisle, J. y Woodsworth J. (eds.). (2012). *Translators through History*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing.
- Delval, J. A. (2004). Beccaria en España. En C. Beccaria, *De los delitos y de las penas* (pp. 177-203). Madrid: Alianza Editorial.
- Filangieri, G. (1821). *Ciencia de la legislación*. J. Ribera (trad.). Madrid: Imprenta de D. Fermín Villalpando, Impresor de Cámara de S.M. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010947&page=1> [Fecha de consulta: 15/11/2017].
- Firpo, L. (ed.). (1984). *Edizione nazionale delle opere di Cesare Beccaria*. Milán: Mediobanca.
- García Garrosa, M. J. y Lafarga, F. (2009). La historia de la traducción en España en el siglo XVIII. En J. A. Sabio Pinilla (ed.), *La traducción en la época ilustrada* (pp. 40-43). Granada: Comares.
- Lafarga, F. y Pegenaute, L. (eds.). (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.
- Lafarga, F. y Pegenaute, L. (eds.). (2016). *Autores traductores en la España del siglo 19*. Kassel: Reichenberger.
- Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- Proyecto Boscán. Catálogo Histórico Crítico de las Traducciones de la Literatura Italiana al castellano y catalán*. Recuperado de <http://www.ub.edu/boscan/index2.htm> [Fecha de consulta: 10/05/2018].
- Ruiz Casanova, J. F. (2000). *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.

- Sabio Pinilla, J. A. (ed.). (2009). *La traducción en la época ilustrada*. Granada: Comares.
- Sánchez Espinosa, G. (2005). Un impresor ante la crisis de las luces: Fermín Villalpando (1794-1830). *Revista de Literatura*, 67 (134), 373-409.
- Santato, G. (1996). La questione attributiva del *Dei delitti e delle pene*. *Lettere Italiane*, 48 (3), 360-398.
- Say, J. B. (1821). *Tratado de economía política*. Madrid: Imprenta de D. Fermín Villalpando, Impresor de Cámara de S.M.
- Tomás y Valiente, F. (1976). Introducción. En C. Beccaria, *De los delitos y de las penas* (pp. 9-58). Madrid: Aguilar.
- Tonin, R. (2006). Voces co-autoriales en *Dei delitti e delle pene* de Cesare Beccaria: notas introductorias al estudio de las traducciones españolas. En M. B. Arbulu Barturen y S. Bagno (eds.), *La recepción de Maquiavelo y Beccaria en ámbito iberoamericano* (pp. 153-182). Padua: Unipress.
- Tonin, R. (2011). *El tratado Dei delitti e delle pene de Cesare Beccaria y sus dos primeras traducciones al castellano*. Padua: Unipress.
- Vega, M. y Pulido, M. (2013). The History of Translation and of the Theory of Translation in the Context of Translation Studies. *MonTI*, 5, 39-70.
- Venturi, F. (1969). *Settecento riformatore: da Muratori a Beccaria*. Turín: Einaudi.
- Zaro, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. En J. J. Zaro y F. Ruiz Noguera (eds.), *Retraducir, una nueva Mirada* (pp. 21-34). Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

DOPO PIRANDELLO.
SULLA LINGUA TEATRALE DEL NOVECENTO
AFTER PIRANDELLO.
ON 20TH CENTURY THEATER LANGUAGE

Pietro TRIFONE

Università di Roma "Tor Vergata"

Riassunto

Con Pirandello cresce l'interesse per la dimensione pragmatica del discorso, cioè per gli scambi comunicativi intesi come azioni. Il suo teatro realizza una sintesi tra elemento corporeo, elemento vocale ed elemento linguistico, mostrando una via che sarà ripresa con originalità da Eduardo De Filippo. Altri autori del Novecento recuperano la tradizione del plurilinguismo scenico, aggiornata da Dario Fo alla luce di una nuova sensibilità culturale, che apprezza l'ibridismo e l'artificio.

Parole chiave: lingua teatrale italiana, Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo.

Abstract

With Pirandello the interest in the pragmatic dimension of the discourse grows, that is the interest in the communicative exchanges understood as actions. His theater produces a synthesis between body element, vocal element and linguistic element, showing a way that will be followed with originality by Eduardo De Filippo. Other authors of the twentieth century recovered the tradition of scenic plurilingualism, updated by Dario Fo in the light of a new cultural sensitivity, which appreciates hybridism and artifice.

Keywords: Italian theatrical language, Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo.

In un articolo del 1890 il giovane Pirandello, al tempo studente dell'Università di Bonn e prossimo a laurearsi in Filologia romanza, mette a fuoco con lucidità i nodi fondamentali della

questione linguistica italiana, a cominciare dalla distanza tra lo scritto e il parlato. Lo scrittore osserva che “i letterati non conoscono altra lingua che quella dei libri; mentre gl’illetterati continuano a parlare quella a cui sono abituati, la provinciale; ossia i vari dialetti natali” (Taviani, 2006: 79-80). Inoltre Pirandello fa un interessante riferimento a una terza categoria di parlanti, intermedia rispetto a quelle da lui individuate dei letterati italofoeni e degli illetterati dialettofoni: la categoria dei “non del tutto illetterati”. Così, per esempio, un siciliano e un piemontese “non del tutto illetterati” che vogliono dialogare tra loro “sentiranno il bisogno di appellarsi a una favella comune, alla nazionale”, cioè alla lingua italiana. Tuttavia, prosegue lo scrittore, “dove trovarla, dove si parla questa benedetta lingua italiana? Si parla o si vuol parlare nelle scuole, e si trova nei libri”, non nell’uso. Ne consegue che quel siciliano e quel piemontese non del tutto illetterati, “messi insieme a parlare”, dovranno accontentarsi di “arrotondare alla meglio i loro dialetti” (Taviani, 2006: 80-81).

Queste considerazioni pirandelliane, oltre ad avere un evidente interesse dal punto di vista storico-linguistico, inducono a porsi la seguente domanda: perché lo scrittore siciliano, pur affermando senza mezzi termini che l’uso della lingua comune “non esiste” e che agli stessi parlanti “non del tutto illetterati” è consentito solo di “arrotondare alla meglio i loro dialetti”, evita di ricorrere nelle commedie in italiano a una qualche tenue ma riconoscibile marca diatopica che avrebbe potuto rendere più realistici i dialoghi dei suoi personaggi? La scelta si spiega abbastanza facilmente nel caso di un testo come *Il giuoco delle parti*, ambientato “In una città qualunque”, un po’ meno facilmente nel caso di un testo come *Il berretto a sonagli*, ambientato invece “In una cittadina dell’interno della Sicilia”, o di altre opere ambientate dichiaratamente in città dell’Italia settentrionale, centrale e meridionale.

La scelta operata da Pirandello potrebbe spiegarsi in vario modo: per esempio collegandola alla tendenza dell’italiano teatrale post-goldoniano a privilegiare marche di oralità diatopicamente neutre; o più semplicemente attribuendola a una comprensibile ambizione, largamente condivisa da altri autori, di comunicare con un pubblico il più possibile ampio e diversificato.

Ritengo tuttavia che la ragione più profonda della scelta di un italiano medio alieno da accentuati sperimentalismi espressivi, e quindi anche da evidenti coloriture regionali, sia da ricercare in primo luogo nella natura stessa del messaggio che Pirandello intendeva trasmettere, ovvero nelle idee che ispirano gran parte della sua produzione letteraria e teatrale, e ne determinano modi e obiettivi. Nella sua originale inchiesta sulle linee di resistenza di un complesso sistema di adattamento sociale, fondato su una rete di tatticismi e di finzioni miranti a superare o aggirare le difficoltà della vita di relazione, lo scrittore era naturalmente portato a privilegiare una formula linguistica che, con tutti i suoi limiti, rifletteva più e meglio di altre quell'apparato di stratagemmi e convenzioni oggetto dell'iniziativa demistificatrice da lui condotta.

Nel saggio *L'umorismo*, Pirandello riflette sul fenomeno del *mentire sociale*, mostrando come l'omissione e la reticenza siano spesso giustificabili, e come persino "la menzogna debba ritenersi più vantaggiosa della verità, in quanto quella può unire, laddove questa divide". Ecco allora che

la ritenutezza, il riserbo, il lasciar credere più di quanto si dica o si faccia, il silenzio stesso non scompagnato dalla sapienza dei segni che lo giustifichi [...] sono arti che si usano di frequente nella pratica della vita; e così pure il non dare occasione che si osservi ciò che si pensa, il lasciar credere che si pensi meno di quanto si pensa effettivamente, il pretendere di essere creduti differenti da ciò che in fondo si è (Taviani, 2006: 932-934).

Per rappresentare questo sofisticato e ambiguo codice sociale occorre fare leva su uno strumento linguistico altrettanto raffinato e sottile, che lo scrittore individuava appunto nell'italiano della tradizione.

È facile collegare le riflessioni pirandelliane sul *non detto* al caso che si presenta nel primo atto del *Berretto a sonagli*, allorché Beatrice manda a Ciampa messaggi allusivi sul comportamento di *certe donne*, tra cui include la moglie dello stesso protagonista. Di qui la giustificata reazione dell'uomo, con il pezzo da antologia sulle "tre corde" dell'orologeria comunicativa: la "corda seria", la "corda civile", e la "corda pazza". In effetti Beatrice, accettata

dalla gelosia, contravviene insieme alle regole della chiarezza e della cortesia, non fa funzionare bene né la “corda seria” né la “corda civile”, mettendo pericolosamente in moto la “corda pazza” (D’Amico, 1986: 646-647). L’aspetto più interessante di questo discorso di Ciampa è che il suo fattore di massimo impatto comunicativo non è costituito tanto da un elemento verbale, quanto piuttosto dall’operazione indicata nella didascalia: il singolare gesto della mano destra che gira tre volte l’immaginaria chiavetta sulla fronte – in mezzo la corda civile, a destra la seria, a sinistra la pazza – risulta infatti particolarmente efficace, e acquista uno straordinario valore metaforico, paradossalmente, proprio perché in realtà la chiavetta non c’è. Quel gesto così semplice e insieme così sorprendente aggiunge energia e dinamismo alle parole della battuta, le rafforza, le anima e le converte in grande spettacolo.

Anche qui il teatro di Pirandello evidenzia una spiccata sensibilità per la dimensione pragmatica del discorso, cioè per gli scambi linguistici intesi piuttosto come vere e proprie azioni compiute dai parlanti. Si tratta di un’attitudine che emerge con chiarezza dall’analisi di vari tratti tipici dell’interazione comunicativa, e in particolare di quelli di ambito para- o perilinguistico. La variazione di tono, la prossemica, la gestualità, la mimica, gli ammiccamenti, le pause, i sospiri e altre modalità del processo di enunciazione sono precisate molto spesso dall’autore in didascalie come “più col cenno che con la voce” o “a bassa voce, ma vibratissima” e simili (i due esempi ora citati si trovano nel dramma *Quando si è qualcuno*, in D’Amico e Varvaro (2007: 708, 710). Così facendo Pirandello sollecita gli interpreti del dramma a realizzare una sintesi tra l’elemento corporeo, l’elemento vocale e l’elemento propriamente linguistico della comunicazione.

Né può essere sottovalutata, in tale prospettiva, la fondamentale natura di indicatori pragmatici di alcuni elementi grafici utilizzati in ogni battuta delle commedie pirandelliane, come i punti esclamativi e interrogativi, che alludono a caratteristiche marcate dell’intonazione, o come i punti di sospensione, che segnalano all’interlocutore un’esigenza di cooperazione (Giovanardi e Trifone, 2015: 93-94). Oltre a fare ampio uso di una punteggiatura espressiva, Pirandello

sperimenta ulteriori strategie di marcatura grafica dell'oralità, come la scrittura spaziata di alcune parole e frasi, che risponde a esigenze di messa in rilievo generate o favorite proprio dal fluire rapido e vivace del dialogo.

Pirandello erode dall'interno gli schemi della scena borghese e naturalistica, mettendo in crisi il mito ottocentesco dell'oggettività e dando voce alle angosce esistenziali del Novecento. In questo senso la sua opera costituisce indubbiamente un ideale spartiacque nella storia della drammaturgia italiana moderna. L'influenza della lezione pirandelliana è chiaramente avvertibile nell'attività teatrale di Eduardo De Filippo, che coniuga la sua programmatica ricerca della naturalezza linguistica con il motivo della difficoltà di comunicare, caro a Pirandello così come ad altri autori europei del secolo scorso, da Ionesco a Beckett. Il sostanziale realismo dello scrittore (messo in risalto da De Blasi, 2004: 120-123) scaturisce appunto dalla capacità di offrire un'immagine credibile ed efficace della complessa stratificazione linguistica della Napoli contemporanea, facendone nel contempo un campione rappresentativo di processi che interessavano una parte significativa del territorio italiano. Si tratta tuttavia di un realismo di marca novecentesca, che non si accontenta di registrare e riprodurre con diligenza i dati, ma all'occasione si ingegna di arricchirli di senso mediante l'intonazione sbilenca, la sottolineatura espressionistica, lo scatto visionario del grande attore-autore (cfr. Barsotti, 2007: 187-241).

Nel primo atto di *Filumena Marturano* (1946), ad esempio, abbiamo lo scontro tra la lingua manierata della giovane snob Diana e il napoletano della protagonista analfabeta, le cui frasi dialettali non sono comprese dalla ragazza, tanto da richiedere addirittura la traduzione in italiano di un terzo personaggio, Rosalia. Questi interventi di Rosalia hanno l'effetto di mettere in evidenza la profondità del solco che separa Filomena e Diana, una frattura che va ben oltre la mera dimensione linguistica. Analogamente, nel secondo atto, l'avvocato Nocella deve *volgarizzare* in napoletano l'articolo del codice civile risultato indecifrabile per l'analfabeta Filomena; ed è ancora una prova di forza della donna e del suo dialetto: "Signò, siccome nun site

stata mpunt' 'e morte, 'o matrimonio s'annulla, nun vale" (De Blasi e Quarenghi, 2000-2007: II, 574).

Altre volte abbiamo invece una sorta di compenetrazione tra l'italiano e il napoletano, che si avvicinano in uno stesso parlante non tanto come due codici contrapposti quanto piuttosto come due diverse varietà di un medesimo repertorio linguistico. Si pensi al bilinguismo di Gennaro Jovine, il protagonista di *Napoli milionaria!* (1945), che passa disinvoltamente dal dialetto all'italiano quando i suoi discorsi investono argomenti politici di interesse generale, come il *calmiere* o la *guerra*; ma se non viene compreso da chi, come il ladro d'auto Peppe 'o Cricco, rimane chiuso nel proprio limitato orizzonte culturale e linguistico ("Don Genna', io nun aggio capito niente..."), Gennaro replica in dialetto non per fornire una semplice parafrasi, come aveva fatto l'avvocato Nocella con Filomena, ma per suggerire una chiave di lettura generale: "E si tu avisse capito, nun ce trovarriemo accusi nguaiate" (De Blasi e Quarenghi, 2000-2007: II, 63).

In altri casi il rapporto tra l'italiano e il dialetto assume proporzioni e direttrici ancora diverse. In un'opera della maturità come *Sabato, domenica e lunedì* (1959) la varietà dominante è un italiano colloquiale con coloriture regionali, mentre la parlata schiettamente locale riemerge come registro tipico del discorso spontaneo e passionale, forma espressiva adatta a soddisfare un bisogno di comunicazione sincera e intensa. Il passaggio dall'italiano al dialetto è quindi in rapporto soprattutto con gli slanci emotivi dei personaggi, che, lasciandosi trasportare dall'impeto dei sentimenti, scivolano bruscamente dalla varietà di maggior prestigio sociale a quella di maggior forza espressiva, ovvero, se si preferisce, dal codice linguistico della cultura a quello degli affetti.

Rispetto al solo italiano e al solo napoletano, il mistilinguismo italiano-napoletano del parlato teatrale di De Filippo realizza appunto un significativo ampliamento dei registri espressivi, utile a conseguire gli effetti drammatici ricercati; ed è il modo eduardiano di comporre la tradizione del teatro popolare con quella del teatro borghese. Le didascalie – che nell'opera di De Filippo, come già in quella di Pirandello, sono particolarmente frequenti, ampie e minuziose – provvedono a integrare le parole

con indicazioni sui gesti e sugli altri aspetti (visivi, sonori, spaziali, scenografici) della rappresentazione, contribuendo a definire il carattere di una scrittura che ingloba e riassume al suo interno l'esperienza della drammaturgia novecentesca e quella dell'antica scuola comica italiana (sulle didascalie teatrali si veda Mingioni, 2014).

Altre figure di rilievo della scena italiana dell'ultimo secolo, come Giovanni Testori, Dario Fo, Carmelo Bene o Annibale Ruccello, si collocano su traiettorie diverse rispetto alla fondamentale linea di ricerca teatrale impostata da Pirandello e proseguita con originalità di soluzioni da De Filippo. Le differenze principali consistono nel forte sviluppo dell'antirealismo e nella connessa rinuncia alla naturalezza linguistica. Soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, la crescente affermazione dell'italiano nei vari strati della popolazione, la notevole presenza dell'italiano regionale nel parlato corrente, la persistenza dei dialetti nel discorso di ambito locale, i connessi ricorrenti fenomeni di *code switching* e *code mixing*, lo straordinario proliferare di gerghi e linguaggi speciali, favoriscono la ripresa in una chiave moderna del tradizionale plurilinguismo scenico, aggiornato alla luce di un'idea dello spettacolo tipica della cultura novecentesca, che tende ad attribuire un valore positivo alla contaminazione, e si fa attrarre anche dalle espressioni creative dell'inautentico.

Uno dei vertici assoluti dell'inautentico a teatro è costituito indubbiamente dal *grammelot*, che riprende le sonorità, l'intonazione e le cadenze di una lingua o di un dialetto senza associarle a parole e frasi reali; ma va detto che la manipolazione e la deformazione del linguaggio sono un tipico *modus operandi* di Dario Fo, in perfetta sintonia con gli intenti ludici e al tempo stesso demistificanti perseguiti dall'autore. Si spiega così, per esempio, il gusto di fare il verso ai pretenziosi linguaggi per iniziati, a cominciare da quello dei linguisti, a cui Fo rimprovera di indulgere spesso ad "un gergo assolutamente apodittico, a dir poco sofisticato e criptico, già patrimonio della setta anabattista-scismatico-asclepiadea-alfatica degli eruditi extrasemantici-atarassici di Aquileia". Aggiungendo di aver notato, durante un convegno sul linguaggio teatrale,

gruppi di astanti raggiungere ripetutamente orgasmi multipli, mentre l'oratore snocciolava ètimi saturi di preziose apòcopi e antifrasi, con koinè composita. Alcuni hanno mugolato in estasi orgiastica: Oh, sì, ancora, imeneo e perifrasi (Fo, 1992: 84).

Nel teatro di Fo la parodia dei gerghi tradizionali e dei codici specialistici si estende ai linguaggi della malavita, alle terminologie della medicina o della burocrazia, agli stessi formulari stereotipati dei movimenti politici di sinistra. Per quanto riguarda il gergo della malavita, si può ricordare una battuta di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960): “Basta che il piccionato scampani il risucchio e il gnocco, trac, è in brodo senza ravioli” (Fo, 1974-1975: I, 107), ovvero “se le potenziali vittime del furto (*il piccionato*) riescono a sottrarsi all'ondeggiamento del tram (*scampani il risucchio*), il borseggiatore (*il gnocco*) non intasca il bottino ricercato (*è in brodo senza ravioli*)”. Nel monologo scritto con Franca Rame *Alice nel paese senza meraviglie* (1977) viene preso di mira il fraseggio ambiguamente suggestivo della psicanalisi, attraverso locuzioni come “il complesso di castrazione dell'eunuco femmina”, l'“invidia del pene”, “l'autoaffermazione uterale con annesso autocompiacimento ovarico”, “le turbe ancestrali”, “il senso di inferiorità da gineceo” (Fo e Rame, 1989: 102).

Una scena degli *Arcangeli non giocano a flipper* ambientata in un ministero romano offre il pretesto per inserire una canzoncina costituita da una sequela di espressioni burocratiche: “le cedole di transito, il bollo di verifica, / le pratiche da evadere, la tassazione a carico, / la controfirma invalida, la pezza per lo scarico, / lo scarico bonifico, il buono per gratifica, / il protocollo unico, la carta di certifica...” (Fo, 1974-1975: I, 36). Nella commedia del 1969 *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* (titolo tratto da una frase della *Lettera a una professoressa* di Don Milani) l'ironia va a colpire le frasi fatte della propaganda veterocomunista: “il proletariato vittorioso”, il “compagno operaio” e “il compagno sindaco”, il “sistema di sfruttamento” degli “sporchi capitalisti”, “le persecuzioni e le campagne anticomuniste”, “il crudele imperialista” (Fo, 1974-1975: III, 122-23).

In *Settimo: ruba un po' meno* (1964) la ricerca di un eloquio falsamente scientifico porta all'invenzione di neologismi occasionali come *feretrofobo* e *cadaverodotto* (Fo, 1974-1975: II, 89, 94). La *feretrofobia* "è la malattia di quegli individui che non sopportano l'idea di restar chiusi dentro una cassa da morto" (Fo, 1974-1975: II, 109); mentre il *cadaverodotto* è un grande tubo in cui si infilano le salme per spedirle velocemente nei loculi del camposanto. Attraverso l'improbabile onomaturgia Fo mira ancora una volta a mettere in ridicolo l'ingiustificata e velleitaria esibizione di pomposi tecnicismi lessicali, usati come colpi di grancassa per coprire la mediocrità o, peggio, i secondi fini del discorso. Su questo piano, la sua ricerca presenta evidenti analogie con il percorso artistico di altri notevoli sperimentatori dello spettacolo novecentesco, da Petrolini a Campanile e a Totò.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barsotti, A. (2007). *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- D'Amico, A. (a cura di). (1986). L. Pirandello, *Maschere nude*, I. Premessa di G. Macchia. Milano: Mondadori.
- D'Amico, A. e Varvaro, A. (a cura di). (2007). L. Pirandello, *Maschere nude. Opere teatrali in dialetto*. Milano: Mondadori.
- De Blasi, N. e Quarenghi, P. (a cura di). (2000-2007). E. De Filippo, *Teatro*, vol. I-III. Milano: Mondadori.
- De Blasi, N. (2004). Per un'indagine sull'italiano di Eduardo. In N. De Blasi e T. Fiorino (a cura di), *Eduardo De Filippo scrittore* (pp. 99-126). Napoli: Libreria Dante & Descartes.
- Fo, D. (1974-1975). *Le commedie*, vol. I-III. Torino: Einaudi.
- Fo, D. (1992). *Fabulazzo*. Milano: Kaos.
- Fo, D. e Rame, F. (1989). Alice nel paese senza meraviglie. In D. Fo, *Le commedie*, vol. VIII (pp. 97-103). Torino: Einaudi.
- Giovanardi, C. e Trifone, P. (2015). *La lingua del teatro*. Bologna: Il Mulino.
- Mingioni, I. (2014). *A parte. Per una storia linguistica della didascalìa teatrale italiana*. Roma: SER.
- Taviani, F. (a cura di). (2006). L. Pirandello, *Saggi e interventi*. Milano: Mondadori.

LINGUA E POETICA DI FRANCO SCATAGLINI:
UN CLASSICO MODERNO
THE LANGUAGE AND POETICS OF FRANCO
SCATAGLINI: A MODERN CLASSIC AUTHOR

Matteo TRILLINI

Universidad Complutense de Madrid

Riassunto

Franco Scataglini è ormai annoverato fra i più grandi poeti del secondo Novecento italiano. Si tratta di un grande prestigio per uno scrittore che rifiuta la lingua della tradizione lirica per rifugiarsi nel più intimo orizzonte del vernacolo. Il presente articolo ha l'obiettivo di contribuire allo studio e alla definizione dell'arte poetica di *E per un frutto piace tutto un orto*, esordio dialettale dell'anconetano, facendo leva sull'analisi della sua lingua, *koiné* aulica e popolare allo stesso tempo, e sulle tecniche di imitazione e riutilizzazione dei modelli della sua poesia. Caratteristiche queste che fanno di Scataglini, nella sua costante tensione verso la poesia delle origini, un poeta classico e moderno, in una parola umanista.

Parole chiave: Franco Scataglini, poesia dialettale, lirica del Novecento, lirica medievale.

Abstract

Franco Scataglini is nowadays counted among the greatest Italian poets of the 20th century. This is a huge homage for a writer who refuses the language of the lyric poetry tradition to seek refuge in the inner world of his vernacular language. This paper's goal is to give a share to the study and the definition of the art of poetry of *E per un frutto piace tutto un orto*, the dialect debut of the poet, native of Ancona; by analyzing his language, solemn and popular *koiné* at the same time, as well as the imitation and reuse techniques of his models. All these features make Scataglini, in his constant tension to the origins of the romance poetry, a modern classic poet, in one word, humanist.

Keywords: Franco Scataglini, dialect poetry, 20th century lyric, medieval lyric.

L'umanesimo di Franco Scataglini trae origine dalla percezione tutta moderna di uno scarto esistente fra le proprie esigenze artistiche e culturali e i mezzi disponibili ad esprimerle. Tale sentimento di inadeguatezza culturale fa sì, infatti, che egli, come già secoli prima avevano fatto gli intellettuali umanisti, rivolga lo sguardo indietro alla ricerca dell'ispirazione e degli strumenti linguistici necessari alla realizzazione della propria opera poetica.

Se l'emulazione della cultura classica nasceva da una volontà di colmare la lacuna causata dal ritardo nello sviluppo della cultura volgare, la scelta di un *volgare anconetano* deriva, invece, secondo una direzione contraria ma complementare a quella che aveva ispirato gli umanisti, dall'impossibilità di utilizzare la lingua italiana letteraria, definita *frigida* per quell'intima espressione dell'animo umano che è la poesia (Scataglini, 1988)¹.

Nel 1950, a soli 20 anni Scataglini pubblica, infatti, l'unica raccolta di versi in italiano, *Echi*, alla quale segue un lungo periodo di silenzio, testimone dell'insoddisfazione dell'autore nei confronti di quella. *E per un frutto piace tutto un orto*, prima raccolta in dialetto, è del 1973, e ad essa seguiranno *So' rimaso la spina* del 1977 e *Carta laniena* del 1982, che lo consacreranno tra i migliori poeti del secondo Novecento².

Se l'inclinazione verso la poesia romanza medievale e la scelta dialettale scaturiscono dalla lettura di Pound e Pasolini³, alla base dell'ispirazione popolare della poesia di Scataglini c'è senz'altro la produzione poetica di Olimpo da Sassoferrato,

¹ “Nel dialetto degli anconetani (degli «agontani») c'era un Duecento nascosto. Si trattava di cadenze e sonorità che somigliavano a quelle di una lingua antica. E quella lingua somigliava alla pronuncia che io avevo dentro e con la quale nominavo le cose” (Scataglini, 2000: 8).

² Alla fama di Scataglini hanno dato un contributo decisivo anche *La rosa* (traduzione in versi del medievale *Roman de la rose*) e l'ultima raccolta di rime, *El sol*, pubblicata nel 1997 da Mondadori, tre anni dopo la sua morte.

³ “In Pound scopro tutta la tradizione romanza della poesia italiana, dai provenzali a Dante e ai poeti del «suo circolo». Nel friulano di Pasolini, per quanto riguarda la musicalità dei suoi versi, vedevo riemergere i tratti non sopiti di quella tradizione (il profilo medesimo della sua lingua mi sembrava occitanico). Quanto ai contenuti, in Pasolini ritrovavo quel senso di identificazione al destino degli esclusi che io stesso recavo in me, identificazione” (Scataglini: s. d).

conterraneo cinquecentesco, di cui l'anconetano cura un'edizione l'anno successivo al suo esordio in *volgare*⁴.

Il dialetto, un socio-idioletto⁵ in realtà, permette a Scataglini di allontanarsi dalla rigidità stereotipata della lingua della tradizione lirica italiana, soprattutto dopo la normalizzazione cinquecentesca, per ritrovare una sorta di genuina spontaneità che caratterizzava la produzione volgare romanza medievale. Non si tratta, cioè, di un rifiuto dell'aulico a favore del popolare, ma il ritorno ad uno stato zero della lingua, libera dalle incrostazioni sedimentate nei secoli per l'azione di illustri calami, e, dunque, più flessibile alle esigenze creative del poeta.

Nel presentare il canzoniere del poeta di Sassoferrato Scataglini afferma infatti:

Le canzoncine, le villanelle, le frottole, e le barzellette che i cultissimi letterati delle corti scrivevano nei momenti di riposo elevando a materia d'intrattenimento i costumi e talora il parlato delle classi soggette, ed in particolare di quella contadina, costituivano una sottosezione folclorica della poesia dotta [...]. Altra cosa è la poesia popolare [...] che cela nelle sue pieghe lo struggente sentimento del tempo, della brevità amara e folgorante della vita, dell'irrealtà e caducità di una bellezza

⁴ Siamo quasi di fronte a una riscrittura piuttosto che un'edizione critica di un canzoniere, il quale è "ricostruito con bella arbitrarietà da molte e distinte raccolte, e messo in scena sulla trama di un racconto memorabile, tra smarrimenti e ritrovamenti, urgenze della carne e dello spirito, solitudine e incontro col mondo" (Fantasia e Mattioli, 2015: 178). L'influenza del sassoferratese è visibile innanzitutto a livello metrico: la raccolta dell'anconetano è costituita, infatti, per gran parte da madrigali, forma metrica che domina anche l'edizione scatagliniana di Olimpo.

⁵ Devo ringraziare il Professor Alfredo Luzi per il suo invito a correggere idioletto in socio-idioletto. Lo stesso Scataglini, infatti, afferma: "l'assunzione del dialetto è connessa ad una segreta identificazione della mia vicenda di intellettuale solitario ed isolato con quella degli uomini che vengono posti al margine della storia: gli esclusi, quelli che sono deprivati degli strumenti in cui il potere si manifesta: la lingua (incommensurabile per chi la guarda dal suo povero idioma subalterno) e la coerenza dell'uso della forza quando viene irreparabilmente patita. La lingua dei servi, dunque: lingua dell'affettività domestica e del rassegnato abbandono al corso delle cose. Oppure lingua dell'oscenità e della bestemmia quando la rabbia può sollevare solo un empio brandello di bandiera contro la soggezione sociale diventata destino" (Brevini, 1999: 3188).

minata dalla coscienza dell'universale sfruttamento, in cui si dissipa l'esistenza della creatura condannata alla nuda e cruda riproduzione di ciò che è, di ciò che è sempre stato: il dolore (Scataglini, 1974: 12).

Né colta né popolaresca quindi la poesia dell'anconetano, bensì popolare e dal sapore romanzo, in cui è evidente l'influsso esercitato dal forte sperimentalismo di quella stagione letteraria precedente l'imporre del canone bembiano, che avrebbe consegnato i volgari allo statuto di dialetti.

Proprio come gli umanisti, dunque, recuperarono dalla polvere e liberarono dalle incrostazioni delle interpretazioni medievali le opere della classicità greca e latina, Scataglini ripercorre la tradizione lirica fino ad approdare alle origini della poesia volgare italiana ed europea, da cui emergono i modelli dei poeti provenzali, in particolare l'amato Jaufré Rudel, del francese Guillaume de Lorris, di cui riscrive parte del *Roman de la rose*⁶, del siciliano Giacomo da Lentini, risentendo, infine, inevitabilmente dell'*auctoritas* dantesca e di quella petrarchesca.

E per un frutto piace tutto l'orto, citazione di un verso di *Amando lungiamente* di Giacomo da Lentini⁷, si apre, infatti, con un altro rinvio altrettanto significativo al poeta della corte siciliana: "Dai occhi m'arosa / un'acqua d'amore / che sape de rosa".

Non sarà sfuggito al lettore attento il fatto che entrambe le citazioni sono imperfette, come se si trattassero di ricordi emergenti dalla memoria del poeta, affollata di versi che si intersecano, si sovrappongono e finiscono per confondersi. Sarebbe ingenuo, però, pensare che Scataglini recuperasse il suo modello in una maniera così superficiale, tanto più considerando che, se la prima citazione costituisce il titolo della raccolta, la seconda funge da intestazione. Si tratta, invece, di una *contraffazione* effettuata a regola d'arte, in quanto equivale a una vera e propria dichiarazione di poetica, e fornisce una chiave di lettura dell'intero canzoniere, interpretabile proprio alla luce dello scarto esistente con l'originale.

⁶ Per un approfondimento sulle fonti e i modelli romanzi di Scataglini rimando a Longobardi (2018) e Beltrami (2015).

⁷ "Se l'amor ch'eo vi porto / non posso dire in tutto, / vagliami alcun bon mutto, / che per un frutto piace tutto un orto" (vv. 29-32).

In *Dal core mi vene* di Giacomo da Lentini (vv. 23-24: “la rimembranza / di voi, aulente cosa / gli occhi m’arosa / d’un’aigua d’amore”) è il ricordo della donna a far scaturire il pianto del poeta per la sua assenza; ma è un *pianto lieve* specifica immediatamente Scataglini, perché è dolce la sofferenza provocata da amore⁸. Ora, come si evince dal confronto, nel testo del siciliano è del tutto assente la parola “rosa”, fondamentale, invece, per l’anconetano, in quanto *senhal* della donna amata. A giustificare l’interpolazione concorrono però, probabilmente, altri due componimenti di altrettanti autori presenti sicuramente sullo *scrittorio* dell’anconetano, a cui egli ammicca silenziosamente. Il primo è un madrigale di Olimpo di Sassoferrato:

L’acqua donde se lava el viso
 toccando lei diventa *acqua rosata*
 dove si visto se fosse Narciso
 l’ombra di sé non avería curata.
 Acqua che bagni el fior del paradiso,
 acqua de l’altre assai più aventurata,
 acqua che pensi far più chiara quella
 la qual toccando torni assai più bella⁹.

L’acqua, protagonista del componimento, come suggerisce l’anafora, non è quella delle lacrime del poeta come nei versi di Giacomo da Lentini, bensì quella della fonte dove Camilla, la donna amata da Olimpo, si bagna. È, dunque, un’acqua fortunata perché diviene *rosata*¹⁰ al contatto col suo viso.

Il secondo è, invece, il famoso contrasto di Cielo d’Alcamo, nel cui incipit ritroviamo il fiore caro a Scataglini: *Rosa fresca aulentissima*. L’aggettivo aulente è qui riferito alla rosa, metafora della donna amata che, costituisce, come è noto, un vero e proprio

⁸ “Dice pianto d’amore, / è però pianto lieve”. Un *dolce pianto* scrive Giacomo da Lentini in *Amando lungiamente*: “[...] de lo *dolce pianto* / lo bel visaggio bagni tutto quanto” (vv. 69-70).

⁹ Trascrivo i versi in base all’edizione di Scataglini citata in bibliografia.

¹⁰ *Rosata* compare anche nel secondo verso di *Dal core mi vene*: “Dal core mi vene / che gli occhi mi tene rosata”. La rugiada che bagna il viso dell’io lirico ci rimanda ancora una volta all’immagine del pianto; un pianto non disperato ma lieve, perché pianto d’amore.

topos letterario nel Medioevo, e che Scataglini, traduttore de *La rose*, usa con estrema consapevolezza.

Al di là della metafora e della trama di richiami lessicali che intrecciano i testi citati, il riferimento al testo di Cielo d'Alcamo mi sembra, inoltre, giustificato da una comunanza d'intenti poetici. Il contrasto non è altro, infatti, che un dibattito fra un uomo e una donna di bassa estrazione che imitano (inframezzando, con effetto parodistico. al siciliano illustre elementi dialetti) il modello cortese.

Dunque, attraverso la citazione, aperta e palese, dei versi di Giacomo da Lentini, Scataglini ci suggerisce velatamente altre due autori fondamentali per la sua ispirazione poetica, i quali, seppur operanti in momenti lontani e contesti diversi, sono esponenti, di quella poesia popolare di cui l'anconetano si autoproclama moderno epigono. Una presa di posizione rispetto alla nostra tradizione letteraria che implica così anche la scelta di una lingua che permette al nostro poeta di raggiungere le vette della liricità senza per questo dover rinunciare poi a scendere in picchiata fino agli abissi della più abietta quotidianità¹¹.

Se il punto d'arrivo del fare poetico di Scataglini sono le origini romanze della tradizione letteraria europea, quello di partenza è da ricercare, invece, nella poesia contemporanea. Tale percorso a ritroso, è effettuato, infatti, sotto l'egida del più grande poeta del Novecento, Eugenio Montale, grazie al quale, nell'immediato dopoguerra, egli si avvicina alla poesia¹².

Si consideri, ad esempio, il componimento il cui titolo dà il nome all'intera raccolta:

¹¹ “da una parte quella lingua che – come Dante l’aveva cercata e corteggiata e edificata – non sta in un luogo, ma come pantera profumata, si lascia inseguire, odorare, immaginare, formare; dall’altra parte una lingua che sale da un dire popolare, ha echi di quel dire, affonda in quel legame tra corporeo e sonoro, tra fisicità e nome, tra gesto e *foné*, diremmo, che è proprio del parlar popolare” (Prete, 2015: 149).

¹² “Letterariamente parlando, il mio incontro con la poesia avviene nel 1948 in una biblioteca circolante alla quale mi ero iscritto. Avevo fatto le scuole tecniche: non sapevo niente dell’esistenza di un poeta che si chiamava Eugenio Montale. Trovai un libro dal titolo stranamente familiare: «Ossi di seppia» (con quegli ossi da bambino ci facevo barchette che galleggiavano nella tinozza dove mia madre lavava i panni)” (Scataglini, s. d.).

La pazienza de i orti
dietro a le reti lasche.
Arbori e ciafi morti:
cassete, pelli, fiasche.

Però 'na luce splende
su quei grovigli imoti:
sopra 'n ramo s'acende,
rotondi, i frutti loti.

La lezione di *Ossi di seppia* è evidente. Il poeta ci descrive uno spazio immobile, circondato da una rete allentata, che ne determina e definisce il distacco dal resto del paesaggio. È un ambiente caotico, una realtà desolata, abitata solamente da alberi e oggetti senza vita: delle casse, delle pelli e delle fiasche.

Tuttavia, l'avversativo *però* che introduce la seconda quartina, ci anticipa un cambio nella percezione del medesimo spazio: appare, infatti, una luce improvvisa ad illuminare *quegli immoti grovigli*, la luce emanata dal colore acceso dei frutti di loto; in altre parole, un albero ti cachi, tipico degli orti marchigiani.

È il miracolo laico e improvviso del Montale degli *Ossi di seppia* (libro che doveva chiamarsi in un primo momento *Rottami*) che riscatta il poeta dallo scenario angusto e sconfortato rappresentato nella prima quartina. È il dettaglio che inaspettatamente ha la meglio su tutto il resto e lo sovrasta; è l'occasione che salva l'io lirico e l'umanità intera dall'abisso e dall'annichilimento.

Ecco allora svelato il significato di questi pochi versi e dell'intera raccolta: è per quel frutto vivo, bello e luminoso che accettiamo la bruttezza, l'inerzia e la morte di tutto l'orto.

Scataglini riprende, dunque, una metafora medievale per attualizzarla e inserirla in un nuovo contesto, moderno ed esistenziale. Ciò che nel poeta siciliano costituiva la resa poetica di un *topos* letterario derivante dalla mistica medievale – l'ineffabilità del sentimento e dell'esperienza amorosa – si erge nei versi dell'anconetano a simbolo della condizione umana.

L'albero dei cachi rievoca allora quello dei limoni, tipico del paesaggio non più marchigiano ma ligure, e che costituisce lo sfondo della raccolta montaliana. *I limoni*, testo che apre di fatto *Ossi di seppia*, se non consideriamo l'introduzione costituita da

In limine, è un componimento decisamente più esteso, ma che presenta caratteristiche in comune con quello di Scataglini.

Nella sua contrapposizione alla realtà dei poeti laureati della tradizione, Montale dice di preferire, come Scataglini, luoghi mesti e umili:

Ascoltami, i poeti laureati
Si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni (vv. 4-10).

Il paesaggio scelto dal poeta genovese è costituito da strade che sbucano su erbosi fossi dove i fanciulli catturano in pozzanghere disseccate qualche anguilla, e da viuzze che ne costeggiano le rive. Queste, discendendo tra le canne, si immettono negli orti, tra gli alberi di limoni, il cui odore colpisce il poeta: “qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza / ed è l’odore dei limoni”.

La loro caratteristica luminosità, invece, emergerà solo alla fine, proprio come nel componimento di Scataglini:

quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d’oro della solarità (vv. 43-49).

Partendo, dunque, da un allegorismo dal gusto tutto medievale, Scataglini approda al simbolismo moderno. Come già nei versi di Montale, la terra diviene per l’anconetano il polo negativo dell’esilio, della privazione della felicità per il genere umano, colto in tutti i suoi limiti, al quale, però, allo stesso

tempo, è concesso, di intravedere, come per miracolo, un barlume di speranza e di salvezza. Un miracolo privo di ogni aspetto del sacro, laico appunto, che può concretizzarsi in incontri rivelatori, come nel caso dell'odore dei limoni intravisti in un cortile e la luminosità dei cachi, che distoglie la vista della deformità dell'orto.

Il frutto è allora, fuor di metafora, l'amore e tutti quei valori prettamente umani che esso rappresenta, capaci di dare un senso all'esistenza.

Non è un caso, dunque, che il libro dell'anconetano sia innanzitutto, una raccolta di rime d'amore, come lo è tanta poesia delle origini, di cui Scataglini ricalca stilemi e situazioni. In *Voce senza figura* l'anconetano, ad esempio, ci racconta il momento in cui cede sconfitto alla tirannia d'Amore:

In 'sta conca de vechi
muri de cità scura,
chi te porta ai orchi,
voce senza figura?

Chi 'n cor mio te fa drita
come punta de chiodo,
in 'sta carne ferita
chi me t'ha fato nodo?

Il dio arciere colpisce il poeta dritto nel cuore come una punta di un chiodo e lo lega inesorabilmente alla donna facendo un nodo nella sua carne ferita. Se quest'ultimo è il simbolo della sottomissione al *servitium amoris* tipica di Petrarca e dei petrarchisti, l'immagine del cuore ferito ricorda più da vicino quella utilizzata dal maestro siciliano in *Donna eo langiusco*, in cui leggiamo: "l'adorneze quali v'accompagna / lo cor mi lanza e sagna" (vv. 25-26). Letteralmente "il cuore mi trafigge e mi fa sanguinare", cioè genera una sofferenza profonda. Da qui, dunque, il ricorso al chiodo, che rimanda inesorabilmente al Cristo sulla croce, che si sacrifica in nome dell'umanità intera, ma che allo stesso tempo ha perso qualsiasi residuo di sacralità.

A differenza della lirica cortese e petrarchista, però, in cui lo sguardo rappresenta la premessa necessaria all'innamoramento, Scataglini privilegia qui il senso dell'udito: non è, infatti, la

vista della donna a scatenare il sentimento, ma la sua voce. Quella è anzi negata, la donna è *senza figura* (termine anch'esso tradizionale), mentre è la sua voce a penetrare le mura della città, e a raggiungere l'io lirico quasi come un'epifania divina.

La donna di Scataglini, bella come il fiore più bello, la rosa, assume, allora, le tradizionali caratteristiche della donna-angelo, scesa in terra *a miracol mostrare* e a salvare il poeta dal non senso dell'esistenza; il quale, a sua volta, attraverso un sacrificio etico dal sapore dantesco e montaliano, ha il compito di salvare l'umanità intera. È la donna di tutta la nostra tradizione lirica fino alla Clizia delle *Occasioni*, le cui luminose apparizioni sono rivelatrici di quei valori che in un'ultima analisi coincidono, proprio come per Scataglini, con i contenuti umanistici della cultura europea.

Il lessico impiegato dal poeta anconetano nella descrizione della donna, personaggio del tutto moderno, conferma le sue intenzioni poetiche. In *Come un'oliva tonda* troviamo ad esempio, una delle rime più care alla tradizione lirica, la coppia *riso-viso*, proprio a cominciare da Giacomo da Lentini¹³:

Voría bagiatte el riso
in gola, a la sorgente:
bagnamme tuto el viso
'n quel sasso trasparente.

In *Solo el vero amatore*, invece, dove il gaudio *masochista* che caratterizza il poeta in balia dell'amore ricorda il lacerante dissidio dell'aretino, ritroviamo la rima petrarchesca *oggetto-diletto*:

Solo el vero amatore
pole provà dileto
a esse 'n poro *oggeto*
ne le ma' de l'amore

¹³ “chi vide mai così begli ochi in *viso*, / né sì amorosi fare gli sembianti, / né boca con cotanto dolce *riso*?” (*Lo viso mi fa andare alegramente*, 9-11). La rima è frequente in tutta la produzione lirica cortese e non a caso la ritroviamo anche in Dante (*Paradiso* XXX, 25-27) e Petrarca (*Rvf* 123, 1-4).

Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco
altro sol, né quest'occhi ànn'altro *obiecto*.
Lagrimar sempre è 'l mio sommo *diletto* (*Rvf* 226, 1-4).

Testo, quello dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in cui il lacrimare, cioè il soffrire, è descritto appunto come il sommo piacere.

Tra i termini della tradizione lirica riutilizzati da Scataglini è da segnalare, inoltre, *desio*, che campeggia nella prima quartina di *'Sta nudeza tua prima*, in posizione di rilievo tanto sintatticamente quanto metricamente:

'Sta nudeza tua prima
'ndove s'incastra forte
el mio *desio*, è 'na rima
de silenzio e de morte.

Si tratta di una delle parole poetiche più dense di significato, in quanto designa il moto appetitivo generato dall'amore, e non a caso è fra le parole raccomandate da Dante nel *De vulgari eloquentia* (II, VII 5) come proprie del volgare illustre.

Disio costituisce proprio la cesura del verso incipitario di *Amor è un desio che ven da core* di Giacomo da Lentini, componimento-chiave della lirica cortese per la fenomenologia d'amore, in cui il poeta spiega che quello è appunto un desiderio che nasce dalla vista ed è alimentato dal cuore:

Amor è uno disio che ven da core
per abbondanza di gran piacimento,
e li occhi imprima generan l'amore
e lo core li dà nutricamento.
Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi à nascimento (vv. 1-8).

Tale sentimento ha dunque una forza devastatrice sull'amante, stretto con furore, come impietosa è la passione rappresentata nei versi di Scataglini:

A l'essenziale, el sesso
pare 'n'allegoria:
ie se po' trovà 'l nesso
solo co' l'agonia (vv. 5-8).

Ciò che distingue, però, il fare poetico di Scataglini è l'irruzione dell'aspetto carnale della passione amorosa. L'aconetano supera, infatti, sia le posizioni stilnoviste, soprattutto quelle tragiche cavalcantiane¹⁴, che quelle petrarchesche¹⁵ esaltando il potere liberatorio dell'atto sessuale, che nella sua estasi è pari solo a quello annichilante della morte.

Infine anche l'ultima quartina, pur nella sua più moderna affermazione del dolore dell'esistenza, porta con sé un elemento distintivo della poesia d'amore stilnovista, ovvero lo sguardo salvifico della donna:

Guàrdame in 'sta caduta:
fiato roto, disfato
come un cane de muta
disperso in mezo al ghiacio.

Forte e perentorio l'imperativo in apertura costituisce una sorta di preghiera, ancora una volta laica, a *madonna* affinché

¹⁴ La passione come esperienza devastante per l'animo umano è il tratto tipico e distintivo della poesia di Cavalcanti, in cui ritroviamo un'interessante connessione tra *disio* e *morte* in *Rime* XXXII ("guardi ciascuno e miri / che Morte m'è nel viso già salita! [...] Amor, che nasce de simil piacere, / dentro lo cor si posa / formando di *disio* nova persona"). E la morte come conseguenza della passione è anche il tragico destino di paolo e Francesca nel V canto dell'*Inferno* dantesco, in cui non a caso ricorre due volte il termine *disio*: "quali colombe, dal disio chiamate"; "[...] Oh lasso, / quanti dolci pensieri, quanto disio / menò costoro al doloroso passo".

¹⁵ Come è noto il canzoniere dell'aretino è segnato dall'impossibilità dell'appagamento del desiderio amoroso, come si legge ad esempio in *Rvf* 6, 1-4: "sì traviato è 'l folle mi' desio, / a seguitar costei che 'n fuga è volta, / e de' lacci d'Amor leggera et sciolta / vola dinanzi al lento correr mio".

rivolga il suo sguardo su di lui. Egli è, infatti, ridotto come un cane da muta disperso nel ghiaccio, *correlativo oggettivo* del proprio dolore, alla stregua del cavallo stramazzone di Montale o della capra dal viso semita di Saba¹⁶.

Come si evince dai pochi esempi qui apportati, il cui recupero della tradizione letteraria, aulica e popolare, da parte di Scataglini, è accompagnata da una costante attualizzazione, nel segno di un esistenzialismo tipicamente novecentesco. L'umanesimo dell'anconetano altro non è, allora, che una rinnovata professione di fede nei confronti non solo nelle sue forme espressive, ma anche di tutti quei valori umani che quella continua a trasmettere. Tuttavia, sembra venir meno ormai nell'anconetano la speranza di rifondare l'universo delle lettere e con esso il genere umano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alighieri, D. (1988). *La divina commedia*. Milano: Garzanti.
- Alighieri, D. (2011). *Rime; Vita Nova; De vulgari eloquentia*. Milano: Mondadori.
- Antonelli, R. (2008). *I poeti della scuola siciliana*. Milano: Mondadori.
- Beltrami, P. G. (2015). Scataglini e Guillaume de Lorris. *Critica del testo*, XVIII (1), 187-198.
- Brevini, F. (a cura di). (1999). *La poesia in dialetto*. Milano: Mondadori.
- Cavalcanti, G. (1986). *Rime*. Torino: Einaudi.
- Da Sassoferato, O. (1974). *Madrigali e altre poesie d'amore*. Ancona: L'astrogallo.
- Fantasia, A. e Mattioli, T. (2015). Per Olimpo di Sassoferato: sinope di un'antologia. *Critica del testo*, XVIII (1), 155-184.
- Longobardi, M. (2018a). Franco Scataglini: un poeta romanzo. Dalla *Rose* alla *Rosa*. In M. Longobardi, *Il giardino e la rosa* (pp. 25-66). Milano-Udine: Mimesis.

¹⁶ Per l'uso delle immagini animalesche di Scataglini, le quali risentono anch'esse di una doppia influenza, romanza e contemporanea rimando al saggio di Longobardi (2018b).

- Longobardi, M. (2018b). Il bestiario e il *bestiaires d'amour* di Franco Scataglini. In M. Longobardi, *Il giardino e la rosa* (pp. 83-125). Milano-Udine: Mimesis.
- Massi Scataglini, R. (2018). Prefazione. In M. Longobardi, *Il giardino e la rosa* (pp. 7-10). Milano-Udine: Mimesis.
- Mattioli, T. (a cura di). (2013). *Per Franco Scataglini: indagini di poesia: atti del convegno Urbino, 9 maggio 2012*. Rimini: Raffaelli editore.
- Montale, E. (1996). *Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- Petrarca, F. (1999). *Canzoniere*. Milano: Mondadori.
- Prete, A. (2015). Scataglini e il giardino della lingua. *Critica del testo*, XVIII (1), 148-153.
- Raffaelli, M. e Scarabicchi, F. (a cura di). (2000). *La poesia di Franco Scataglini: convegno di studi, Ancona 3-4 dicembre 1998*. Ancona: Il lavoro editoriale.
- Scataglini, F. (1973). *E per un frutto piace tutto un orto*. Ancona: Edizioni L'astrogallo.
- Scataglini, F. (1974). Introduzione. In O. da Sassoferato, *Madrigali e altre poesie d'amore* (pp. 9-17). Ancona: Edizioni L'astrogallo.
- Scataglini, F. (1988). Questionario per i poeti in dialetto. *Diverse lingue*, III (5), 27-35.
- Scataglini, F. (s. d.). *Questionario per i poeti in dialetto*. Recuperato da www.scataglini.it [Data di consultazione: 18/07/2018].

GADDA, LOS CLÁSICOS,
EL PASTICHE LINGÜÍSTICO
GADDA, THE CLASSICS,
THE LINGUISTIC PASTICHE

Marta TUTONE

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Se propone una reflexión sobre como el ideal humanista de la *elocuentia* y de la estrecha conexión entre la lengua y los saberes está presente en la escritura de Gadda. El ingeniero-filósofo y filólogo expresionista pone en marcha en sus obras una compleja máquina capaz de incorporar todo tipo de conocimientos en sus engranajes, desde la antigüedad hasta el siglo XX. Sin embargo, el sueño de una nueva civilización no forma parte del horizonte de una escritura que denuncia el caos de la realidad.

Parole chiave: Carlo Emilio Gadda, latín, pastiche lingüístico.

Abstract

It proposes a reflection on how the humanistic ideal of eloquence and the close connection between language and knowledge is present in the writing of Gadda. The engineer-philosopher and expressionist philologist starts up in his works a complex machine capable of incorporating all kinds of knowledge in its gears, from antiquity to the twentieth century. However, the dream of a new civilization is not part of the horizon of a writing that denounces the chaos of reality.

Keywords: Carlo Emilio Gadda, Latin, linguistic pastiche.

Un esbozo de los elementos constitutivos de la lengua y del estilo de Gadda no puede prescindir del registro del trabajo semántico que el autor lleva a cabo en sus textos. Como el propio autor afirma en su ensayo sobre la lengua literaria y la

lengua en uso (Gadda, 1958: 81), el escritor es quien experimenta y trabaja con un idioma y, por lo tanto, tiene el derecho de expresar sus consideraciones sobre el lenguaje al igual que un estudioso de la lengua; en su opinión la lengua no brota de forma espontánea de la gente común, sino que es un complejo conjunto de fuerzas en el que inciden las idiosincrasias del hablante, filtradas por las heterogéneas facetas de la sociedad. “I doppioni li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezza”, afirma el autor (1958: 82). La escritura de Gadda entreteje en su entramado elementos de la tradición literaria. El grado de intertextualidad es muy alto y a menudo tiene una función narrativa. El estudioso Luigi Matt (2002) observa como lo que atrae al escritor es la posibilidad de establecer una relación nunca unívoca con la tradición literaria, posicionándose al mismo tiempo dentro y fuera de esta:

I grandi autori del passato vengono chiamati a nobilitare lo squallido presente in cui l'autore è costretto a vivere, creando una rete di riferimenti colti dentro la quale sentirsi protetti dalle nefandezze di cui si è stati testimoni e che ci si ripropone di raccontare e commentare. Nel momento in cui la materia della trattazione tocca le massime bassezze dell'animo umano, Gadda sente cioè l'esigenza di richiamare alla memoria le splendide opere letterarie di alcuni dei suoi autori preferiti. Virgilio e Orazio, Tacito e Svetonio, Dante e il famoso Ariosto, Shakespeare e Cervantes, *il più grande degli inventori europei* (Matt, 2002).

Esta misma función desempeña el latín que se encuentra representado en su obra, y que refleja un meticuloso estudio diacrónico y etimológico. Contini (1989: 6) dijo una vez que Gadda conseguía condensar en una sola palabra toda la filología. No se trata simplemente de mantener viva en su escritura esa pasión y ese respeto por el latín, que debió concebir de joven en los años del liceo, sino que Gadda parece vislumbrar en la investigación filológica una forma fiable de interpretar el mundo a través del lenguaje, siguiendo las huellas de las palabras, y alejándose del caos generado por la falacia de un discurso que no tiene una base sólida:

In occasione dello *studio del latino* quel consueto bamboccio o quel discolo tutto gambe, tutto strida e tirasassi, che appaiono essere il prodotto meramente viscerale della sacra apparecchiatura materna oltreché della paterna, si fa giovane a poco a poco atto a pensare, a intendere, a indurre, a dedurre, a immaginare il vero, a sceverare dal nulla delle bolle alcuna ragione del meccanismo: (del mondo). La ratio, il logos, non hanno buona stampa, lo so, lo so, nel nostro mondo patetico, strimpellante, teatrale: e gratuitamente astratto, o distratto. Logica e ragione sono racidume ributtante nel mondo dei cuori commossi: perciò si devono *abolire* dall'insegnamento e, ahimè, dall'apprendimento, il compito del latino e il compito di matematica (Gadda, 1982: 60).

El latinista Emanuele Narducci (2004) escribió:

Nella prima metà del Novecento il fermento della cultura classica nella letteratura, per quanto indebolito rispetto ai secoli precedenti, è stato pur sempre diffuso ed efficace; ma quello di Carlo Emilio Gadda costituisce in qualche modo un caso a sé, ed egli può ben essere definito uno degli ultimi scrittori italiani nella cui elaborazione letteraria gli autori greci e latini conservano un'importanza più che consistente.

El estudioso destaca que las citas de autores clásicos en los textos gaddianos proceden de las lecturas del bachillerato o de la universidad y que se repiten obsesivamente como si el escritor estuviese citando de memoria los textos sobre los cuales había formado su pensamiento y los cimientos de su escritura. El Gadda maduro de *La cognizione del dolore*, novela de matriz autobiográfica, hace referencia, por ejemplo, al poeta Catulo, que como Gadda y su personaje Gonzalo, pierde al hermano durante la guerra y le dedica un poema. La afinidad con el poeta latino, además, va más allá del dato biográfico. Catulo fue un renovador del lenguaje poético y supo mezclar en su poesía registros y temas radicalmente opuestos.

Muy presentes en su sistema de referencias lógico-poéticas son Homero y Virgilio, como cantores de los vencidos en relación con las reflexiones acerca del final del Conflicto Mundial, de este último, además, los versos finales de la *IV*

Bucólica (“colui al quale i genitori non hanno sorriso, né un dio mai lo ha degnato della sua mensa, né una dea del suo letto”) serán centrales en la reflexión del autor sobre la infelicidad en la infancia, sobre todo por la complicada relación con la madre, que influyó en la formación de su personalidad; César, Tito Livio, el Horacio de las *Odas políticas* caracterizan, en cambio, cierto orgullo nacionalista post-bélico; Tácito y Svetonio son un referente para Gadda por haber sido los historiadores que sacaron a la luz los vicios de la Roma imperial. César fue el autor clásico que más admiración despertó en Gadda. Las obras de ingeniería militar descritas en el *De Bello Gallico* envilecen la imagen de ineptitud de los generales al frente de las tropas entre las que combatió el escritor de joven. Adele Leher, la madre, era maestra y antes de casarse – nos informa Narducci (2004) – había publicado un estudio sobre la historia de la muerte de César. Fue ella la que enseñó al joven Carlo Emilio las primeras nociones de latín, aunque más adelante le obligó a licenciarse en ingeniería. Solo después de la guerra Gadda consiguió apuntarse a la carrera de filosofía donde pudo cursar las clases del filólogo Remigio Sabbadini cuyo programa incluía el *De Officiis* de Cicerón, texto objeto de una sátira violenta en el relato *San Giorgio in casa Brocchi*.

Bersaglio della dissacrazione è, insieme a Cicerone, anche la maniera in cui il suo trattato etico-politico è stato recepito e riutilizzato (a fini sia di edificazione morale, sia di stilizzazione dei comportamenti) nella tradizione educativa europea, e specialmente in quella italiana tra Otto- e Novecento (Narducci, 2004).

Además, el ideal de una lengua clasicista, sólida y solemne se encuentra en un punto diametralmente opuesto al anti-purismo lingüístico de Gadda.

Dice Gadda, en *La meditazione milanese* en el capítulo sobre el método:

Ogni parola deve essere dal poeta rivissuta nelle sue risonanze infinite: e chi le parole adopera a caso, freddamente e antistoricamente, astraendole dal vivente e vissuto e raggiunto

contesto d'una lingua, come da un codice telegrafico si astrae un segno convenzionale e finito per redigere un cablogramma cifrato, quegli non sarà poeta ma potrà rendere invece servigi utilissimi come aiuto-telegrafista in qualche stazione di ferrovia interrurbana (Gadda, 2009: 844-845).

Así que tenemos, por una parte, ese amor a los estudios clásicos y a esos versos cargados de verdades atemporales que buscan conexiones con el resto de lecturas y de experiencias vitales del autor, y por otra, una escritura sistémica que quiere denunciar la falsedad de la transmisión institucionalizada en la sociedad moderna de ciertos valores que solo supuestamente derivan de la enseñanza de los clásicos y que no hacen más que limitar el desarrollo personal y cognitivo. De hecho, en la digresión sobre Cicerón en el relato *San Giorgio in casa Brocchi*, hay unos párrafos en los que el narrador cambia los tiempos verbales del pasado al presente, para luego volver al pasado y podría tratarse de otra forma de denunciar la incapacidad de los personajes principales del relato para establecer la justa distancia entre la historia romana y el presente, el principio del Siglo XX.

Gadda se muestra sensible a las interconexiones entre los textos y no puede evitar darles rienda suelta en su escritura, incluso cuando se trata de una traducción. Es el caso de la traducción de *La peregrinación sabia* de Salas Barbadillo (1635) que Gadda realizó en 1941 para una antología de narradores españoles dirigida por Carlo Bo. El original se abre con la declaración de que los hechos narrados tienen la misma ambientación de las fábulas de Esopo. En la traducción, se llega al final del primer párrafo, en el que se describe el contexto ficticio, pasando por una serie de aclaraciones marcadas por el uso de los dos puntos; como si toda la proposición pudiera resumirse en la última oración en latín, “quod arbores loquantur, non tantum ferae”, por otra parte ausente en el texto original. Se trata, de hecho, de una cita del prólogo al primer libro de fábulas de Fedro, en el que este declara el parentesco de su obra con la de Esopo, su tributo a la tradición, la elección de un verso culto (senarios) y, también, su carácter innovador: el argumento

didáctico a la par que divertido¹. Podemos suponer que la cita añadida por Gadda en la traducción sea para él como el eslabón de una cadena que de Esopo llega a Salas Barbadillo (y tal vez a Gadda, traductor manipulador) pasando por Fedro.

En Gadda la multiplicidad expresiva, que persigue los caminos delineados por las distintas posibilidades lingüísticas, es una forma de conocer y devolver a través de la escritura las potenciales combinaciones de la realidad. El autor investiga la realidad que le rodea siempre a partir de su biografía, aunque esta no pueda desmarcarse del caótico fluir de la historia sin mayúscula:

I fatti registrabili da una biografia esterna e, in modo più lato, da una storiografia dell'«ambiente», sovvertono in misura orrenda, fino qualche volta ad annientarle, nobili costellazioni d'agganciamenti interni, dovuti all'operosità nativa dello spirito. Fatti fisici, urti e strappi, lacerazioni del sentire, violenze e pressioni dal «di fuori», ingiurie e sturbi del caso, dagli «altri», coartazioni del costume, inibizioni ragionevoli e irragionevoli, estetiche ed etiche, dal mondo non nostro, eppure divenute nostre come per contagio, voi vedete, pesano siffattamente sull'animo, sull'intelletto, che l'uscire indenni dal saba non c'è dato (Gadda, 1958: 10).

De la misma forma, contribuyen a connotar la materia narrada términos procedentes de los ámbitos más variados, del léxico técnico-científico al jurídico. Gadda reinventa usos y significados explorando potenciales resultados de las palabras, distintos de los que se registran en la lengua en uso, llegando de esta forma hasta los más profundos mecanismos de creación léxica y a los límites de la norma lingüística.

¹ “Aesopus auctor quam materiam repperit, / hanc ego polivi versibus senarii. / Duplex libelli dos est: quod risum movet / et quod prudentis vitam consilio monet. / Calumniari si quis autem voluerit, / quod arbores loquantur, non tantum ferae, / fictis iocari nos meminerit fabulis”. Trad.: El argumento encontrado por Esopo, inventor del género, he embellecido usando unos versos senarios. Dos méritos tiene mi obra: hace reír y con su lección edifica la vida de quien es sensato. Si alguien quisiera criticarla, porque en ella hablan los árboles, no solo los animales, le recordamos que nos hemos divertido con cuentos de ficción. (La traducción es mía).

Otra vertiente de su trabajo lingüístico es la inclusión en la narración de elementos dialectales², en especial del milanés, del florentino y del romano, en relación directa con su biografía. El uso del milanés, como dialecto materno, apunta a la representación sarcástica de la burguesía milanesa que ha podido observar desde dentro durante años y que le seguirá provocando sentimientos ambivalentes. Según la distinción de Cavallini (1977: 20)³ el milanés tiene una función paródico-satírica, el florentino de juego e invención lingüística y el romano de mimesis de la realidad denunciada.

Los dialectos complican la percepción de la realidad, son otros nudos que envuelven verdades o tal vez raíces lingüísticas comunes inextricables de la maraña tupida por el tiempo. Asimismo, pueden considerarse como la realización más expresiva del caos que resulta del embrollo de los puntos de vista. La visión personal, determinada por la historia (y la cultura), no consigue despegarse de la historia (y la cultura) colectiva y deshacerse de los lazos que la vinculan a un mismo nivel especulativo del de los demás. Dentro del sistema de la escritura gaddiana donde todo se enlaza, el dialecto es una deformación más de la lengua, como cuando los arcaísmos, y los falsos arcaísmos, chocan con el contexto lingüístico. Se podría decir que si el milanés, por ejemplo, señala sarcásticamente la burguesía milanesa, los arcaísmos representan, entonces, un grotesco montaje de la historia italiana en el escenario de la cultura actual (un ejemplo evidente es *Eros y Priapo* donde es máxima la variedad de registros y de estratificación lingüística).

La narración de Gadda engloba también locuciones, expresiones y términos de otros idiomas, especialmente del francés, muchas veces utilizado para ridiculizar ciertas poses lingüísticas de la burguesía milanesa. Otra lengua ampliamente representada es el español, que el autor conoce bien y que utiliza sobre todo en *La cognizione del dolore*, donde consigue

² “Il dialetto è quasi sempre un *più* e non un *meno* rispetto all’obbligo, allo stento, alla prosa del ciclostilo, al *vinceremo* delle cartoline postali. Così il valore di un soldato è qualche cosa di *più* rispetto al numero di bottoni regolamentari che il ministro della guerra gli ha imposto” (Gadda, 1982: 75).

³ Cit. en Matt (2001: 18).

amplificar el efecto deformante que confiere la ambientación en otro hemisferio de su experiencia vital y epistémica.

En definitiva, la escritura de Gadda se caracteriza por un formidable mestizaje de temas, lenguas y estilos. A través de procedimientos lingüísticos de creación metafórica y la asociación metonímica, el autor realiza un trabajo sobre la lengua y sobre los referentes culturales capaz de ofrecer, a la vez, un significado y su contrario. La riqueza de la lengua italiana ofrece a Gadda un amplio abanico de posibilidades combinatorias. El escritor recurre a las complejas estratificaciones históricas, a las variantes de registro y dialectales, a la deformación connotativa ofrecida por los diminutivos y aumentativos, a los neologismos semánticos, además del uso de los lenguajes técnicos y científicos junto con ejemplos de la tradición literaria. Tanto a nivel lingüístico como temático, la obra de Gadda es un ejemplo de intertextualidad en la que aparecen textos que se conectan a otros en una misma obra, textos que reenvían a notas y notas que reenvían a textos, textos que citan a otros autores, todos reelaborados, imitados o parodiados.

Como las dimensiones perceptivas, así son las variaciones lingüísticas que Gadda manipula y deforma: a nivel diatópico, los dialectos; a nivel diacrónico, los arcaísmos y la historia de la lengua literaria italiana; a nivel diastrático, los cambios repentinos de registro, el habla de la tribu, el habla que define y separa. Y una cuarta dimensión, la del tiempo dicen los físicos, que es el nivel diafásico, la voz del narrador, un receptor intérprete y el texto literario que es, a su vez, memoria, autobiografía y transcendencia de las mismas.

Cuando conseguimos desplazarnos entre los niveles de intertextualidad de cada texto, por ejemplo, nos damos cuenta de que esa labor casi de alquimista no puede ser una simple muestra de erudición. ¿Por qué en el mismo relato – por ejemplo *L'Adalgisa* – conviven el *Paraíso* de Dante, sacado a colación para hablar de contabilidad (la referencia es al verso 138 del canto VI: “che li assegnó sette e cinque per diece”), un listado vertiginoso que es casi un *memento mori* de los objetos y de las modas pasajeras (como en la *vanitas* renacentista de Hans Holbein, el cuadro *Los embajadores*, 1533), un pequeño tratado de mineralogía y otro de entomología? Y todo mimetizado con

su escritura. Tanto que ya no importa señalar con el dedo las citas ocultas, sino alejarnos y ver en perspectiva hacia dónde se dirige este lenguaje famélico.

Los grandes humanistas posicionaban al hombre en la historia, así la cultura antigua dialogaba con el presente para enmendar los errores y para mejorarlo. Sin embargo, a la novela moderna le falta este horizonte de esperanza, y a la Historia se sustituye el fluir de la realidad que realiza cada vez sólo una de sus posibles manifestaciones.

Como dijo Heidegger en la famosa *Carta sobre el humanismo* (2016: 94-95): “En la actual precariedad del mundo es necesaria menos filosofía, pero una atención mucho mayor al pensar, menos literatura, pero mucho más cuidado de la letra”. El *pastiche* lingüístico es, entonces, una forma de desmitificar la función ideológica de la literatura y de ensalzar, en cambio, las potencialidades combinatorias del lenguaje como el único dispositivo fiable para deformar (o simplemente percibir) el fluir de la existencia y para desenmascarar la falsedad de una subjetividad ideologizada⁴. Para Gadda percibir las dinámicas de la realidad es *euresi*⁵, mientras que dar un paso atrás y volver a un estadio en cuando se empieza a concebir la posibilidad de un $n + 1$, es ampararse en lo falso, porque lo que nos define como humanos es formar parte de un sistema tan complejo como nuestra cognición le permite ser.

⁴ Esta visión tiene algún grado de afinidad con lo que afirma Sartre en *El existencialismo es un humanismo* (2017: 43): “El existencialista no cree en el poder de la pasión. No pensará nunca que una bella pasión es un torrente devastador que conduce fatalmente al hombre a ciertos actos y que por tanto es una excusa; piensa que el hombre es responsable de su pasión. El existencialista tampoco pensará que el hombre puede encontrar socorro en un signo dado, en la tierra, que lo orientará, porque piensa que el hombre descifra por sí mismo el signo como prefiere. Piensa, pues, que el hombre, sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a inventar al hombre”.

⁵ “Questa *euresi* o autodeformazione procedente verso l’inconosciuto come verso un «meglio» del periodo creativo si manifesta nelle più varie parvenze del reale. La biologia è *euresi*, la storia è *euresi*, la ragione razionale è *euresi*, la matematica, la meccanica applicata, la tecnologia, la politica, il diritto positivo, ecc. [...] (Il tendere all’ $n + 1$ è quindi la vis genetica dell’essere, un’esuberanza, un potere di aferesi, una continua deformazione, una liberazione o catarsi dalle visioni subordinate n , $n - 1$, $n - 2$, verso le sopraordinate $n + 1$ ecc.” (Gadda, 2009: 784).

Hace cien años, el 31 de mayo de 1918, antes de convertirse en el genio literario que conocemos, el joven soldado que Gadda fue escribía en su diario de guerra:

Quale sarà il futuro della mia intelligenza e del mio lavoro? Forse nullo. Se avessi una decisa avversione per la matematica, sarei un uomo felice: mi getterei freneticamente sul lavoro filosofico e letterario: ma tanto mi piace la matematica, e la meccanica razionale, e la fisica, e tanto più là dove più si elabora e si raffina l'analisi. Così un lavoro mi distrarrà dall'altro e non concluderò mai nulla (Gadda, 2016: 361).

Afortunadamente no fue así, y hoy sabemos de cuántas formas su genio supo complementar todo tipo de saberes en sus textos. De hecho, sólo diez años más tarde declaraba en su *Meditazione milanese* (Gadda, 2009: 845): “Il senso del complesso deve essere il metodo di un animo nobile”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cavallini, G. (2003). Gadda milanese. *The Edimburg Journal of Gadda Studies*. Recuperado de www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppn+1/articles/cavallmilan.php [Fecha de consulta: 18/05/2014].
- Contini, G. (1941). Gadda traduttore espressionista. *The Edimburg Journal of Gadda Studies*. Recuperado de <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/continiceg1942.php> [Fecha de consulta: 16/10/2015].
- Contini, G. (1997). *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda*. Turín: Einaudi.
- Contini, G. y Gadda, C. E. (2009). *Carteggio 1934-1963*. D. Isella, G. Contini y G. Ungarelli (eds.). Milán: Garzanti.
- Gadda, C. E. (1958). *I viaggi la morte*. Milán, Garzanti.
- Gadda, C. E. (1978). *Meditazione milanese*. Turín: Einaudi.
- Gadda, C. E. (1982). *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*. Milán: Adelphi.
- Gadda, C. E. (1987). *La cognizione del dolore*. Turín: Einaudi.
- Gadda, C. E. (2005). *La verità sospetta. Tre traduzioni. Testo spagnolo a fronte*. Milán: Bompiani.

- Gadda, C. E. (2007). *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milán: Garzanti.
- Gadda, C. E. (2008). *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol.I. Milán: Garzanti.
- Gadda, C. E. (2009). *Scritti vari e postumi*. Milán: Garzanti.
- Gadda, C. E. (2011). *Accoppiamenti giudiziosi, 1924-1958*. Milán: Adelphi.
- Gadda, C. E. (2012). *L'Adalgisa. Disegni milanesi*. Milán: Adelphi.
- Gadda, C. E. (2016). *Giornale di guerra e di prigionia. Con il "Diario di Caporetto"*. Milán: Garzanti.
- Gadda, C. E. (2015). *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesía nel verso immortale del Foscolo*. Milán: Adelphi.
- Heidegger, M. (2016). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza editorial.
- Matt, L. (2002). Italiano antico. *The Edinburg Journal of Gadda Studies*. Recuperado de <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/italianomatt.php> [Fecha de consulta: 17/01/2014].
- Matt, L. (2011). *Gadda. Storia linguistica italiana*. Roma: Carocci.
- Mileschi, C. (2007). Meditazione milanese. Gadda filosofo: un precursore retrogrado. *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*. Recuperado de <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue5/articles/mileschiprecursore05.php> [Fecha de consulta: 14/05/2018].
- Narducci, E. (2004). Gadda e gli antichi. *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*. Recuperado de <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/narduconf1.php> [Fecha de consulta: 01/05/2018].
- Roscioni, G. C. (1969). *La disarmonia prestabilita*. Turín: Einaudi.
- Sartre, J.-P. (2017). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.

IMITACIÓN Y GÉNERO EPISTOLAR:
L'IDEA DEL SEGRETARIO
DE BARTOLOMEO ZUCCHI (1600)
IMITATION AND EPISTOLARY GENRE:
BARTOLOMEO ZUCCHI'S
L'IDEA DEL SEGRETARIO (1600)
María Dolores VALENCIA
Universidad de Granada

Resumen

Los acontecimientos políticos modifican la realidad italiana y el cortesano ideal descrito por Castiglione pierde el lugar privilegiado que como intelectual ocupaba en la sociedad política y su papel se transforma en circunspecto secretario, en ministro fiel, en académico. En este estudio se muestra cómo Zucchi, al insistir en su tratado en las cualidades, retóricas fundamentalmente, del buen secretario, ejemplifica el paso, natural y casi inevitable, a la técnica, a los manuales de comportamiento del *buon facitore di lettere*.

Palabras clave: Zucchi, género epistolar, imitación, literatura y poder.

Abstract

The political developments changed the Italian reality and the ideal courtier as described by Castiglione loses the privileged place that as an intellectual he had in the political society. Hence his role is transformed into circumspect secretary, faithful minister, academician. This work shows how Zucchi, by insisting upon the qualities – mainly rhetorical – of the good secretary, sets the natural and almost unavoidable step into the technique, up to the behavior manual of the *buon facitore di lettere*.

Keywords: Zucchi, epistolary genre, imitation, literature and political power.

La relación entre el literato, el poder y la corte, lugar en el que éste se materializaba, fue durante cierto tiempo bastante ambigua. Tras desvanecerse la ilusión de una *koiné* literaria y cortesana, cuyo máximo exponente había sido el *Cortegiano* de Castiglione¹, debido a múltiples factores, cambia tanto el clima general como el horizonte operativo de los intelectuales, sus condiciones de trabajo y de prestigio, en una palabra, su relación con el poder, que no se identifica siempre con la corte, sino que se focaliza en dos direcciones que, a su vez, se interrelacionan: el poder político y el de la Iglesia.

A finales del siglo XVI, surge un problema bastante complejo referido a la relación de la retórica y la razón de Estado que el secretario no puede ignorar. Por ello, la literatura que trata del secretario se ve obligada a plantearse las nuevas condiciones de *servitù* de una figura que al no tener ya carácter de consejero o de ministro ha visto rebajadas sus funciones. Así lo refleja Tasso en su *Secretario*, cuando al ejemplo de Cicerón, que escribió “come Padre della patria, e come amatore della libertà”, contrapone el de “nostro secretario che scrive come figliolo de l’ubbidienza, e come amico della servitù” (Tasso, 1588: 3-4).

Una de las características más llamativas del *corpus* de epístolas escritas en lengua vulgar, también llamado formulario², es su carácter eminentemente práctico. Salvo raras excepciones, el propósito principal de estos manuales vulgares es recopilar y presentar ante el lector una nutrida colección de cartas ofrecidas como modelo de imitación. La diferencia con

¹ Modelo de hecho insuperable, por un lado, imitadísimo y de “vastissima discendenza” italiana y europea, y por otro “opera unica, isolata in una complessità architettonica irripetibile” (Patrizi, 1984: 855).

² A partir de 1476 se empiezan a publicar una larga serie de *retóricas* conocidas generalmente como formularios de cartas escritas con una finalidad práctica y cuyo sustrato no es otro que el *ars dictaminis* (aún vigente en esos años) que les proporciona la base teórica fundamental. En Italia uno de los primeros tratados de teoría epistolar compuesto en vulgar es un *Formulario di epistole volgari missive e responsive et altri fiori de ornatì parlamenti* (1485) atribuido en algunas ediciones a Cristoforo Landino y en otras a Bartolomeo Miniatore, se publicó por primera vez en Bolonia en una edición algo descuidada; cfr. a propósito Pedro Martín Baños, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo (1400-1600)*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2005, pp. 466-486.

los repertorios latinos estriba en la menor importancia dada a la especulación puramente doctrinal, abundando las obras que o bien reducen tal especulación a unos párrafos introductorios, o bien prescinden por completo de ella. Este pragmatismo de la tradición epistolográfica vulgar no es difícil de entender si tenemos presente la doble finalidad que ya tenían las artes epistolares en la Antigüedad clásica: la adquisición de destrezas lingüísticas y expresivas y la formación de escribanos y secretarios. Ambas funciones confluyen también en las artes epistolares medievales y renacentistas, como veremos en el afortunado tratado de Bartolomeo Zucchi *L'Idée del segretario*³, obra con una compleja historia editorial que tuvo diversas reimpresiones con progresivos añadidos hasta alcanzar, con las cinco partes de la última edición de 1614, la abultada cifra de 2500 cartas aproximadamente, convirtiéndose en un copioso texto de consulta en dos volúmenes para el trabajo diario.

Bartolomeo Zucchi fue uno de los grandes protagonistas de la llamada *svolta degli anni novanta* del Cinquecento, cuando el tradicional libro de cartas familiares fue paulatinamente cediendo terreno ante las colecciones para secretarios. Entre los años ochenta del siglo XVI y el primer decenio del XVII aparecen en el mercado editorial italiano numerosos libros de cartas para secretarios que responden a tres planteamientos diferentes: algunos impresores y autores prefieren seguir la línea trazada por Sansovino⁴, es decir, la obra se compone de un

³ *L'Idée / del Segretario / dal Signore / Bartolomeo Zucchi / Gentilhuomo da Monza / Città imperiale / Accademico Insensato di Perugia / Rappresentata in un Trattato dell'Imitazione e nelle lettere di principi, e d'altri signori. Parte prima dal medesimo Sig. Zucchi in questa quarta editione notabilmente accresciuta, abbellita, e illustrata. Con aggiunta della quinta parte*, in Venetia, appresso Pietro Dusinelli (1614). Se podría considerar como edición *princeps* su antología juvenil *Scelta di lettere di diversi eccellentissimi autori* (In Venetia, appresso la Compagnia Minima, 1595), cuyas tres partes quedaban englobadas bajo el título "de l'idea del segretario". La obra tuvo otras ediciones en 1600, 1606 y 1614, respectivamente, nosotros citamos de esta última. Al parecer, se siguió editando hasta 1624, cfr. J. Basso, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, 2 vols., Roma-Nancy, 1990, pp. 2.350-55.

⁴ Con la publicación en 1564 del *Secretario* (Venetia, appresso Francesco Rampazetto), Francesco Sansovino inauguraba un nuevo tipo de libro. No se

tratado y de una antología epistolar (Capaccio, Zucchi y Costo)⁵; otros con cierta motivación polémica se inclinan solo por el tratado (Ingegneri)⁶, y, por último, algunos prefieren confiar al diálogo el discurso sobre “l’ufficio del segretario et del modo di compor lettere” (Battista Guarini)⁷. Toda esta casuística se desarrolla en un período de tiempo que va desde 1589, año de publicación de la primera edición del *Secretario* de Giulio Cesare Capaccio, hasta 1613-1614, años de las últimas reediciones de los tratados de Ingegneri y Zucchi. Aunque el planteamiento editorial de estas obras sea diferente, la crítica señala con acierto que en ellas “c’è ancora la ricerca di un confronto tra la tradizione cinquecentesca dell’*ars epistolandi* e le nuove necessità del segretario, nei suoi complessi rapporti con il potere” (Braida, 2009: 245).

No resulta nada fácil trazar el perfil biográfico de Bartolomeo Zucchi, ya que las fuentes antiguas presentan bastantes lagunas e imprecisiones⁸ y sus cartas, cuando raramente tratan de asuntos

trataba de una mera colección de cartas, sino más bien de un tratado sobre las funciones y el papel del secretario en la corte. En realidad, la obra era en parte plagio de *Il principe* (1561) de Giambattista Pigna, secretario del duque Alfonso II d’Este, que había concebido su obra como un manual de instrucción para un príncipe *heroico* y totalmente opuesto al *tiránico*, como consta en el mismo título de la obra. Si las *Lettere volgari* de Manuzio habían sido el prototipo de las colecciones epistolares de los años cuarenta y cincuenta, la obra de Sansovino, tratado y antología al mismo tiempo, será considerada punto de referencia para todos los tratados del arte del secretario que proliferarán en Italia y en Europa, además de modelo de un subgénero que tendrá muchas imitaciones durante los siglos XVI y XVII y más de 14 ediciones entre 1564 y 1608. Cfr. M. Blanc-Sánchez, “Francesco Sansovino et son *Del Secretario*”, en *Filigrana* (2000-2001), nº 6, pp. 11-88.

⁵ *Il segretario di Giulio Cesare Capaccio. Ove con modi diversi da quei ch’insegnò il Sansovino, si scuopre in vero modo di scriver lettere familiari correnti nelle corti. Insieme col primo volume di lettere dell’istesso*, In Roma, nella stamperia di Vincenzo Accolti, 1589. Tommaso Costo, *Il segretario*, in Venetia, Barezzi, 1602.

⁶ A. Ingegneri, *Del buon segretario. Libri tre*, Roma, presso Guglielmo Faciotto, 1594.

⁷ B. Guarini, *Il segretario. Dialogo*, Venecia, Megietti, 1600.

⁸ Cfr. G. Ghilini, *Teatro d’huomini letterati*, in Venetia, per lo Guerigli, 1647, II, pp. 25-26; F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Mediolani, in aedibus Palatinis, 1745, II, coll. 1702-1704.

familiares, adolecen de referencias explícitas⁹. De familia de origen milanés, nuestro escritor nace en Monza probablemente en los últimos años del decenio 1560-1570. Por una de sus cartas, fechada el 8 de febrero de 1597, sabemos que la ciudad de su formación fue Turín: en ella le sugería a su interlocutor, Gasparo Castelbesozzi, que se trasladara al estudio de la ciudad piamontesa, donde él “aveva vissuto con una pace non da scuole ma quasi da monasterio” (Sacchini, 2016: 303). A pesar de su predilección por las letras, Zucchi se vio obligado a estudiar leyes, destacando, al parecer, en el ejercicio de ambas disciplinas. En 1585 se instaló en Roma, sede de la curia papal y centro muy importante de la política internacional de aquella época¹⁰. En los doce años de permanencia en esta ciudad, siguió muy de cerca los acontecimientos más significativos que tenían lugar en la curia y en la ciudad, dando siempre muestras en su comportamiento de una gran prudencia. Salvo alguna breve estancia en Venecia para contactar con los impresores, o con los intermediarios de estos, que se ocupaban de la publicación de sus obras, Bartolomeo Zucchi, que, tras la muerte del padre en 1597 había regresado a Monza para solucionar asuntos familiares, decide permanecer definitivamente en su tranquila ciudad y dedicarse al estudio y a la composición de sus obras. Su permanencia en Lombardía le proporcionaba un erudito y agradable ocio literario muy diverso a las vanidades de las ocupaciones ciudadanas: “Leggo e scrivo più per desiderio di passar fruttuosamente i giorni, che d’immortalarmi, com’ella non veramente pensa. E per me io non

⁹ *Lettere di Bartolomeo Zucchi da Monza*, In Venetia, presso la Minima Compagnia, 1599. La obra contiene 560 epístolas en dos volúmenes; en 1602 se reimprime en Milán con añadidos (per i tipi di Giovan Battista Piccaglia e dell’erede di Pacifico da Ponte). Dentro del proyecto *Archilet*, Lorenzo Sacchini está procediendo en la actualidad al análisis del rico material contenido en la primera edición de este epistolario, un primer acercamiento al tema es el estudio “Geografia delle lettere di Bartolomeo Zucchi (1599)”, en *Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna. Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014*, a cura di C. Carminati, P. Procaccioli. E. Russo, C. Viola. Verona, Edizioni Qui Edit, 2016, pp. 301- 320. Ante la imposibilidad de consultar el epistolario del escritor de Monza, nuestras citas referidas a sus cartas proceden de este estudio.

¹⁰ Sobre el importante papel que juega la corte romana en los libros de cartas del secretario, cfr. Quondam (1981: 132-133).

cangierei questa mia ingloria vita con tutti i gradi per li quali tanto si suda e si anela” (Sacchini, 2016: 313). En sus años en Monza, donde murió en 1630, rechazó diversas propuestas para entrar al servicio de otros señores y, aunque en sus cartas muestra cierto desapego por la condición de cortesano, sinónimo para él de hipócrita y adulador, admite haber tenido “alcuni de gli illustrissimi purpurati per padroni” (Sacchini, 2016: 304).

La obra de Zucchi, compuesta de una parte teórica en XVIII capítulos, el *Trattato della forma dell'imitazione*, escrito desde una posición ecléctica, y de un enorme repertorio de cartas, es una obra destinada programáticamente a recoger, según sus propias palabras, “il fiore delle lettere per introduzione necessaria à gli studiosi di questa nobilissima professione elette e ridotte sotto i luoghi comuni de le lor materie” (Zucchi, 1614: 2). Es decir, la obra se estructura según los tópicos de la comunicación epistolar, organiza los *luoghi comuni per generi e per capi*, les asigna un argumento apropiado y se dirige expresamente a la profesión del secretario; por tanto, como señalamos anteriormente, es un libro de consulta, para citar, que encuentra sus antecedentes en la influyente obra *Del Secretario* de Francesco Sansovino (1564) ampliamente modelada sobre el *Opus de conscribendis epistolis* (1522) del humanista holandés Erasmo de Rotterdam, del que, entre otras cosas, aprende que la heterogeneidad epistolar puede y debe someterse a un conjunto de reglas sistematizadoras en oposición a los que defienden que las cartas son primariamente la expresión de una escritura espontánea y simple, difícilmente codificable. De hecho, Sansovino es el primer autor que, de una forma completa, traslada al escenario de las lenguas vernáculas la clasificación de géneros y especies retórico-epistolares auspiciada por Erasmo¹¹.

En la carta dedicatoria al cardenal Baronio¹², Zucchi deja entrever algunos aspectos que ponen de relieve la distancia que se

¹¹ L. Braidà señala que el modelo seguido más de cerca por Zucchi es la colección de *Le lettere di principi* de Ruscelli editada en 1562 por el librero veneciano Ziletti, sobre todo, en lo que respecta al perfil biográfico escrito a modo de introducción de las cartas de autores de prestigio (Braidà, 2009: 255).

¹² Todas las fuentes antiguas se muestran de acuerdo en considerar a Zucchi como un *segretario*, pero disienten sobre la identidad de los cardenales para los que prestó sus servicios. En lo que se refiere a Cesare Baronio, “bibliotecario

está produciendo entre los libros de cartas del Cinquecento y los libros para el secretario de esta etapa manierista¹³. Nuestro autor presenta a su protector unas cartas para el nuevo tipo de secretario, cuya elección se basa en criterios funcionales al proponerlas como “selva dei luoghi citabili”; por ello, las ha seleccionado atendiendo no a “la novità di concetti” sino a la “giudiciosa tessitura”, y se muestra deudor de las antologías ya publicadas:

Queste sì rare lettere (sicome furono già quelle messe insieme da Paolo Manutio, da Lodovico Dolce, dal Ruscelli, da l'Atanagi, e da altri valent'huomini, tuttoche *non in questo modo ordinate*) serviranno senza dubbi o per forma, e regola di quelle, che si havranno in avvenire à fare, veggendo noi spesso occorrere che alcun dipintore dipingendo male, sà ritrarre bene (Zucchi, 1614: 3v).

Por tanto, la novedad de la obra es paratextual fundamentalmente, porque consiste en dar un nuevo orden a las cartas recogidas en las antologías citadas insertándolas en un doble índice: el primero contiene la “Tavola de li scrittori delle lettere” y el segundo ordenado *per capi*, contiene los nombres de los autores y los de los destinatarios de las cartas. Asimismo, las epístolas de autores ilustres van precedidas de una nota biográfica, recurso nada novedoso, puesto que, al parecer, lo toma de la antología de Ruscelli; además, para agilizar la lectura y facilitar la contextualización de un buen número de cartas, extensas y complejas, que tratan de cuestiones políticas, culturales y religiosas que poco o nada dicen a los lectores, incluso de cierta cultura, de esos años, introduce el texto con un breve resumen de su contenido.

apostólico de Roma” y más tarde cardenal, es evidente que ambos mantuvieron una estrecha relación. Como refiere L. Sacchini, nuestro escritor frecuentaba el ambiente de los Oratorianos y sentía una especial devoción por san Felipe Neri, fundador de la orden, y por su sucesor, Baronio (Sacchini, 2016: 303-304). Además, en la dedicatoria de la primera parte de *L'Idea del segretario*, Zucchi señala que lo ha elegido porque se siente “favorito e amato” por él y porque quiere continuar “nel solito possesso de' suoi favori”.

¹³ Para un elenco detallado de los otros libros del secretario pertenecientes a esta época a caballo entre Renacimiento y Barroco, cfr. A. Quondam, “Il dominio del Segretario, l'ordine della retorica” (Quondam, 1981: 120-135).

En el canon de los autores que el secretario ha de imitar, Zucchi, desde la óptica imitación / transcripción sobre la que se vertebra su tratado, propone lo más selecto de los *citabilia* epistolares, subdividido en tres secciones: los “clásicos”; los “autores famosos” del Cinquecento y los “secretarios actuales”. Están presentes los humanistas, “huomini consumati per lo più in questo mestiero”, y autores modernos con la condición de que hayan sido secretarios de príncipes, papas, cardenales o señores ilustres. Así, junto a los nombres de Annibal Caro, Claudio Tolomei, Bernardo Tasso, el cardenal Bibbiena, Benedetto Varchi, Dionigi Atanagi, Pietro Bembo, Francesco Della Torre, por citar solo unos pocos, encontramos los textos de escritores aún vivos, autores como él de libros de cartas, entre ellos destacan Giovanni Francesco Peranda, Battista Guarini, Giovan Battista Leoni, Stefano Guazzo y Angelo Grillo, con los que, al parecer, mantenía una relación de amistad, sobre todo, con Guarini y Grillo¹⁴. Consecuentemente, esta antología de cartas se ofrece como propedéutica “all’imitazione di una pratica e di un mestiere tanto più nobile quanto più capace di mediare tra le forme della retorica e i contenuti e le regole culturali di una civiltà cortigiana” (Selmi, 1998: 175).

La obra de Zucchi contiene obviamente “alcuni avvertimenti per la professione del segretario” a modo de introducción de un interesante y minucioso tratado sobre *la forma de la imitazione* que es, a mi parecer, lo más granado e interesante de la obra, puesto que de sobra son conocidos los debates que tendrán lugar en la cultura renacentista a propósito de la imitación y su repercusión en las distintas artes. El texto se abre con una serie de proposiciones generales bastante representativas del proceso de reajuste que se está llevando a cabo en la concreción de un nuevo modelo de compendios epistolares necesarios para la formación del nuevo secretario:

¹⁴ De hecho, *L’idea del Segretario* se abre con un soneto de Angelo Grillo dedicado a Bartolomeo Zucchi que recoge el verdadero sentido de la obra: “Di mille ingegni eletti et mille chiare / menti, ben mille imagini et esempi / illustri accogli [...] et bella Idea ne formi, onde s’impare / ciò che sì bene in vario stile adempi / mentre talhor di meraviglia n’empi / con le tue carte messaggiere e care [...]”.

Egli non hà dubbio alcuno, che sicome della professione et dell'ufficio del Segretario l'anima è lo scriver lettere, così il fine, per cui vengono da lui scritte, sia quella espressione d'honore e di benivolenza, e quella interpretatione et imagine che diciamo dell'animo del suo Principe e Signore, la quale egli hà per iscopo (Zucchi, 1614: 1).

Por lo tanto, se trata de entrada, de un oficio que tiene un fin vinculante, una dependencia directa: expresar la voz del príncipe o del señor. No es cuestión, por tanto, de escribir una *nuda e semplice lettera*; si es imagen e interpretación del alma de su señor, debe tener *un suo compito essere*, elaborado al mismo tiempo *ingenosamente e accortamente*. El estilo de la carta debe ser siempre compatible con su propio fin. Por ello, en su deseo de formar un perfecto secretario tanto en el terreno *especulativo* como en el *pratico*, Zucchi es consciente de que esta ingente obra responde a los diferentes modelos comunicativos que este oficio expresa, porque atiende tanto a la materia como a la forma de la carta, “midollo et anima dell'opera da me intrapresa”. Es, por tanto, una antología, y a decir de su autor, un “tesoro alla mano, ove largamente, et a suo gusto si proveggia d'ogni supellettile et instrumento richiesto à l'ordir la sua lettera, al tesserla, al vestirla et all'adornarla con ogni più honorato fregio e lavoro” (Zucchi, 1614: c1).

Pero este *tesoro alla mano* se acompaña también de una guía para orientar y dirigir la antología en la práctica de la escritura de cartas: se trata de un largo discurso de elogio y defensa de la imitación tanto en el terreno de la *inventio*, como en el de la *dispositio* y de la *elocutio*, las partes clásicas de la retórica. Explícito deudor en su concepto de la imitación tanto de la *Rhetorica ad Herennium*, texto básico de la retórica medieval y del primer humanismo, que la considera como “quello sforzo, e opera, che noi impieghiamo, e con ogni più vehemente applicatione de la mente per divenir nel dire simile ad alcuno”, como de Quintiliano, que la entiende como “una certa direttione della mente à gli esempi di quelle virtù, che in qualunque più eccellente dicitore sono da noi ammirate”, Zucchi concluye señalando que imitación no es más que

un conformare il favellare, ò lo scriver nostro a lo stile, e a la frase di chichesia, la quale fioritissima si mostri d'ogni copia d'essornatione, acioche ne esprima quella forma di scrivere, e temperatione di stile, che sola in ciò, a la cui emulatione ci componiamo, merita somma lode, e veneratione (Zucchi, 1614: 3-3v).

Apoyándose en la *Poética* de Horacio aconseja imitar a muchos autores, *tra loro così distinti e diversi*, y no a uno solo, siempre y cuando se tenga ya un buen dominio de la elocuencia y un estilo propio:

Così non dubito io d'affermare che tantosto habbia costui formato lo stile, e corroborato il giudizio, possa, anzi debba, se pur'aspira a pervenire a qualche altezza di grado in questa facultà, leggere le lettere di varij scrittori, e da lor sciogliere tutto quello, che ad imitar degno, e utile gli si presenti (Zucchi, 1614: 2).

El mismo Cicerón en su libro *De inventione* recomienda esta práctica refiriendo, al igual que Zucchi, la conocida leyenda en torno a Zeuxis, según la cual cuando este quiso hacer una reproducción perfecta de Elena, escogió a cinco de las vírgenes más hermosas de la ciudad y pintó las partes más perfectas de cada una de ellas; porque todo lo que es digno de imitación debe adaptarse al dicho: “In uno non omnia, sed in omnibus omnia reperiri”. En realidad, se trata de un tipo de imitación conocida como *electio*, que se usará para describir el proceso artístico que intenta emular la naturaleza escogiendo diversos aspectos de ella para formar una composición mejor de lo que se ve en el mundo objetivo. Dicho concepto se encuentra en todas las épocas, en teóricos y comentaristas de todos los rangos filosóficos (Darst, 1985: 12-13).

En *L'idea del segretario*, Zucchi presenta la imitación como práctica de la cita/transcripción, que se hará “non solo mutando, ma aggiungendo anche del nostro, ò detrahendo di quello de l'autore” (cap. XIII). Para resumir esta complicada operación nuestro autor, en las advertencias que cierran el tratado, recurre a la metáfora clásica de la abeja, contraponiendo la figura del secretario-abeja a la del secretario-hormiga:

Sicome le api libando varij succhi di fiori, e componendone poi il miele, con verità dir non si può, che questa parte sia gelsomini, quell'altra amaranto, così in coloro avviene che si giudiciosamente sanno tirar il carattere della lor lettera, che sebbene nell'ornato, nelle frasi, nel numero, nello stile e nell'inventione cavato sia dalle fatiche altrui, ad ogni modo per alieno non è egli giamai conosciuto. Ma ben tutto 'l contrario vedesi in quelle delle formiche, che sendo scoperto, per rimaner in esso intiera la specie de' granelli o di frumento o di orzo o d'altro ch'elle habbiano rubate, restano a un tratto convinte di furto. Il che appunto succede a qualunque altro che prendendo come di peso e sì belli et intieri, o poco men che intieri, i periodi et i luoghi altrui non sa trasformare e mascherare la faccia della sua lettera, onde che maraviglia è che tosto che si vede una lettera di costoro: – Ecco – esclamasi – un luogo di Cicerone, ecco una frase del Caro, del Guarini, del Peranda, del padre abate Grillo, del Pergamino o d'altro scrittore –? (Zucchi, 1614: 18v).

Es evidente que la esencia verdadera de este secretario hunde sus raíces en el clasicismo del Antiguo régimen, un sistema cultural radicalmente opuesto al nuestro, hecho que, a mi parecer, dificulta la comprensión de una obra como la que comentamos. Se trata de un sistema que consideraba la imitación, tanto de la naturaleza como de los modelos que virtuosamente la han imitado, como su mismo principio productivo; de un sistema basado en el principio de autoridad y de tradición, que no se escandaliza en tener como auténtico valor la falta de originalidad; en definitiva, de un sistema codificado en la supremacía de las reglas, casi persuadido de que “solo sulla certezza esemplare e stabilmente perenne della norma fosse possibile produrre la forma della poesia e dell'arte” (Quondam, 1998: 374). Nuestra observación se debe al hecho de que, consecuentemente, Zucchi en su tratado presenta la imitación como hurto, que, sin embargo, la habilidad del secretario debe presentar como “furto sacro, cioè a dire fatto con capitale di merito nostro e di nostra lode, o furto chiamato da valent'uomo” (Zucchi, 1614: 2v).

Tres capítulos (III-IV-V) dedica nuestro autor en su tratado a la *Inventio*, primera parte de las tres que componen la elocuencia, porque al imitar se puede variar la invención y las ideas de otro “nel simile, nel diverso e nel contrario” y porque

ésta sería demasiado pobre y mezquina y pésimamente enseñada por la naturaleza “se ogni concetto, e pensiero si fosse potuto costituire con un sol’ordine, vestire in una sola guisa, e con una sola significazione, et esplicatione esprimere” (Zucchi, 1614: 4). La posición de nuestro escritor contrasta con la del *Segretario* de Guarini, donde, en clara polémica contra el uso de una práctica epistolar transformada en imitación/transcripción de otros, se insiste en el valor de una escritura propia, no extraída de repertorios y *citabilia*. Evidentemente, la naturaleza del estilo del secretario, como portavoz de las ideas de otros, coarta la individualidad del escritor, anula de manera progresiva la subjetividad de la carta en favor del modelo y reduce la competencia a un problema de *elocutio*, no de *inventio*.

Por lo que respecta a la *dispositio* epistolar, los preceptos renacentistas son relativamente escasos, aunque no carecen de cierta consistencia. Salvo excepciones, el entendimiento de la *dispositio* está estrechamente relacionado con el entendimiento mismo de las *partes epistolae*. Nuestro autor, apoyándose explícitamente en los autores clásicos (Aristóteles, Quintiliano y, fundamentalmente, en el segundo libro de la oratoria ciceroniana) explica brevemente que en las cartas se permite una mayor libertad que en los discursos: variando el tema, adelantándose o volviendo sobre sus pasos, por ejemplo; no obstante, lo más acertado es, teniendo presente el género de carta que se imite, “seguire quella dispositione tutta de l’autore”; como ejemplo aduce la carta *consolatoria*:

S’egli prima propone, et io prima proporrò: se secondariamente esplica la sua propositione con l’aggiuntione de le cause; et io anche spiegherò la propositione mia; e ne l’ultimo concludendo, et io concluderò (Zucchi, 1614: 9).

La *elocutio* (capítulos IX-XIII), ámbito retórico-estilístico en el que se ejercitan el ingenio y la versatilidad del secretario, es sin duda el punto culminante de toda la teoría epistolar: hacia ella convergen el resto de los preceptos, y en ella cobran su sentido último las distintas corrientes doctrinales. En el siglo XVI el núcleo de la preceptiva retórica lo constituye de nuevo la *oratio*, que exporta sus principios y normas a los demás géneros

periféricos, incluida la carta. Las doctrinas estilísticas epistolares vuelven a definirse en función de las retóricas. En nuestro tratado la imitación de la elocución tiene como objeto las *sentenze e parole*. La imitación de las palabras puede hacerse “ritenendo se non il medesimo tuono, e la medesima forza, e venustà loro”. Pero, en resumen, ambas se hacen, y así lo ejemplifica exhaustivamente, “o con la mutatione, o con l’aggiuntione, o con la detrattione”. De igual modo, al tratar sobre los vicios que se deben evitar en la imitación (XVII), nuestro autor trata interesantes cuestiones estilísticas del lenguaje epistolar cuyo estudio no podemos abordar aquí por razones evidentes.

El planteamiento que hace Zucchi en su antología de cartas, al presentarla como un ordenado formulario retórico en el que la imitación tiende a desplazarse desde los *famosi autori* a *i capi*, a las fórmulas o a las sentencias, y en el que el secretario se debe a la obediencia propia de su oficio, supone, entre otras cosas, la marginación de la carta familiar de tradición humanista, lo que provocará inmediatas reacciones críticas, para las que, al parecer, estaba ya preparado nuestro escritor cuando en la dedicatoria al cardenal Baronio le suplica que se valga de su autoridad para defender su obra “da ogni puntura di malevoli”.

Para concluir, tan solo señalar que en el bienio 1613-1614, con las últimas reimpresiones de los conocidos tratados de Ingegneri y Zucchi, concluye la primera fase del libro de cartas del secretario. Es evidente la distancia que se ha producido en pocos años respecto al *Secretario* de Sansovino, en el que el papel de este intelectual, a pesar de haber perdido alguna importancia respecto a tratados anteriores, seguía manteniéndose en el ámbito “d’un rapporto di reciprocità con il principe, che si distendeva su tutti i livelli dell’impegno culturale e sociale, politico e mondano” (Quondam, 1975: 188). Por el contrario, el secretario de Bartolomeo Zucchi, es ante todo un literato que reivindica un saber técnico orientado al estudio de los instrumentos retóricos, los mismos de la comunicación literaria, que le ayudarán en el ejercicio de una profesión, y supone al mismo tiempo un intento de conectar el papel y la función de este con la tradición humanista, antes de llegar a la definición del secretario teorizada

por Michele Benvenga (1689) como “indovino de’ cenni” que “intende quel che non ode, esprime quel che non vede”¹⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Braida, L. (2009). *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e “buon volgare”*. Bari-Roma: Laterza.
- Darst, D. H. (1985). *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de oro)*. Madrid: Orígenes.
- Patrizi, G. (1984). Il libro del Cortegiano e la trattatistica sul comportamento. En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura Italiana III :Le forme del testo* (pp. 855-890). Turín: Einaudi.
- Quondam, A. (1981). Dal “formulario” al “formulario”: cento anni di libri di lettere. En A. Quondam (ed.), *Le “carte massaggiere”. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento* (pp. 13-158). Roma: Bulzoni.
- Quondam, A. (1998). Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo. En R. Gigliucci (ed.), *Furto e plagio nel Classicismo* (pp. 373-400). Roma: Bulzoni.
- Sacchini, L. (2016). Geografia delle lettere di Bartolomeo Zucchi (1599). En C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo y C. Viola (eds.), *Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna. Atti del seminario internazionale di Bergamo* (pp. 301-320). Verona: Edizioni Quid Edit.
- Selmi, E. (1998). Fra “negotio” e “parole”: per una “institutio” retorica dei “libri del segretario”. La svolta degli anni Novanta. En A. Chemello (ed.), *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai greci al novecento* (pp. 173-228). Milán: Guerini Studio.

¹⁵ No es casual la referencia mitológica al personaje metamórfico en el frontispicio de su obra que muestra en lo que se ha convertido el secretario, en un intelectual subalterno cuyo oficio se basa sólo en la retórica y en la simulación: “La natura del segretario, che si trasforma negli effetti multipli del suo signore, non può meglio figurarsi ch’in Proteo che si cangia in tutte le forme della natura [...]. Varia le voci, non potendo il soggetto; ed a guisa di cristalli in più pezzi, moltiplica l’apparenze in più guise”, en *Proteo segretario di lettere del Sig. Abbate Michele Benvenga* (Bologna, per Pier Maria Monti, 1689), en Costo-Benvenga, *Il segretario di lettere*, (ed. de S. Nigro), Palermo, Sellerio, 1991, pp. 99-114.

- Tasso, T. (1588). *Il segretario et il primo volume delle lettere familiari*. Venecia: Vincenti.
- Zucchi, B. (1614). *L'Idea del Segretario. Rappresentato in un trattato dell'imitazione e nelle lettere di principi, ed altri signori*. Vinetia: Pietro Dusingelli.

WALTER TOBAGI
WALTER TOBAGI
Lilia ZANELLI
Universidad de Salamanca

Riassunto

Questo lavoro tratta di Walter Tobagi, giornalista del *Corriere della Sera* assassinato nel 1980 dai terroristi. È stata la figlia Benedetta, che all'epoca aveva tre anni, a ricostruire la figura del padre, attraverso l'analisi attento delle carte lasciate dal padre e l'impiego di un metodo di lavoro rigorosamente storico. Ne esce un ritratto paterno lontano dalle retoriche degli eroi e dei martiri, ma anche una valutazione della società tutta dell'Italia alla fine degli anni '70.

Parole chiave: Walter Tobagi, Benedetta Tobagi, anni '70, terrorismo, anni di piombo.

Abstract

This paper deals with Walter Tobagi, journalist working for the *Corriere della Sera*, who was murdered in 1980 by some terrorists. His daughter Benedetta, who was three years old at that time, rebuilt her father's character through the analysis of her father's letters and using historical methodology. It came out a portrait far away from the classic rhetoric of heroes and martyrs. An assessment of the Italian society in the 70's also came out and proved to be useful to understand the present time.

Keywords: Walter Tobagi, Benedetta Tobagi, the '70s, terrorism, years of lead in Italy.

1. INTRODUZIONE

È il 28 maggio 1980 quando i terroristi della Brigata XXVIII Marzo uccidono, a soli 33 anni, Walter Tobagi, giornalista del *Corriere della Sera*, lasciando un vuoto ed un immenso dolore

soprattutto nella sua famiglia, ma anche nel mondo della stampa italiana e in tutta la nostra società.

Per cercare di riempire questo vuoto, Benedetta Tobagi, la figlia di Walter, che all'epoca dell'attentato aveva solo 3 anni, decide di fare luce sulla figura paterna attraverso l'analisi dell'immensa eredità di carte, articoli, note che Walter le ha lasciato. E ricostruire Walter Tobagi ha significato per lei anche analizzare e cercare di comprendere gli *anni di piombo*, probabilmente il periodo più oscuro, complesso e terribile della recente storia italiana, in cui i valori della società civile erano stati seriamente minacciati. La cultura era utilizzata per dividere il paese. L'ideologia e l'appartenenza al partito venivano considerate prioritarie rispetto all'individuo.

Benedetta ha voluto condividere i risultati di questa sua ricerca mediante la stesura del libro *Come mi batte forte il tuo cuore*. Riscoprire quegli anni attraverso la figura di Tobagi offre a tutti noi l'opportunità per comprendere ed interpretare il presente, le nuove forme di terrorismo internazionale e di violenza politica interna che ci circondano.

2. IL PUNTO DI PARTENZA DELLA RICERCA

Come mi batte forte il tuo cuore è un'opera sugli *anni di piombo* a metà strada fra il romanzo e la biografia.

Da un lato, infatti, l'autrice lo definisce come un "romanzo di formazione al contrario", dato che l'esperienza che aveva dovuto vivere, a soli 3 anni, aveva già rotto ogni rapporto di fiducia con il mondo (Tobagi, 2009: cap. 1.). La storia per lei non era altro che un'ininterrotta sequenza di violenza, abusi e morte. Ed oltre alla morte la beffa: gli assassini del padre, processati e condannati, uscirono subito di prigione, circostanza difficilissima da assimilare oltre che per i familiari della vittima, anche per tutta la società italiana. Benedetta sente la necessità di ricostruire una relazione di fiducia con il mondo per riuscire a normalizzare la sua vita. E questo processo passava attraverso la ricostruzione della figura del padre.

Chi era davvero Walter Tobagi? E perché lo avevano ucciso? Questi due interrogativi costituiscono il punto di partenza di questa ricerca storica che è allo stesso tempo un viaggio

emozionale alla ricerca di sé stessa. Due interrogativi inscindibili l'uno dall'altro, dato che la risposta del secondo si sarebbe potuta trovare solo a condizione di rispondere al primo (Tobagi, 2009: cap. 2).

In questa breve comunicazione si cercherà di mostrare il ritratto che con estrema onestà intellettuale Benedetta si è formata del padre.

3. TANTI MITI DA SMONTARE

Nel tentativo di rimettere insieme i pezzi di questo complesso puzzle, l'autrice ha dovuto affrontare molteplici difficoltà. Si è trovata infatti di fronte ad “immagini incomplete, sbilanciate, falsate, riduttive” che avevano sostituito nell'immaginario collettivo e all'interno della stessa famiglia Tobagi quella dell'uomo reale, con i suoi pregi e i suoi difetti. E anche sui motivi per i quali Tobagi era divenuto *obiettivo* dei terroristi non c'era e non c'è tuttora accordo.

Innanzitutto, quando il padre era stato assassinato lei era troppo piccola e non aveva avuto il tempo per conoscerlo veramente. Inoltre, si rendeva conto che, da una parte, l'amore filiale e, dall'altra, il dolore causato dall'assenza paterna l'avrebbero potuta allontanare dalla strada verso la verità.

In secondo luogo, il modo in cui era deceduto Tobagi, brutalmente assassinato, aveva prodotto una conseguenza comune ad altre morti simili: la perdita di un'identità reale per la vittima, schiacciata sotto il peso di una morte così violenta e sostituita dall'immagine dell'eroe o del martire. “Tutti si sentono in dovere di parlare bene dei morti [...] quando poi si tratta della vittima di un brutale assassinio politico, la retorica è pressoché obbligata” afferma Benedetta (Tobagi, 2009: cap. 2).

Nel suo caso, Tobagi si era trasformato in un “martire della libertà di stampa”, non più un essere umano con tutte le sue sfaccettature, ma un'entità monolitica, *buona* per definizione. L'autrice rifiuta consapevolmente la “retorica vuota del martire e dell'eroe” e cerca invece di fare un bilancio, il più obiettivo possibile, della sua attività professionale.

4. UN GIORNALISTA DIFFERENTE

L'autrice ha proceduto a smontare l'immagine che di Tobagi si era sedimentata nel tempo, ripartendo da zero. Ed in ciò è stata fortunata: nello studio del padre, Benedetta trova un'eredità preziosa, un tesoro fatto di articoli, lettere, appunti, note da lui prodotti fin dall'adolescenza (Tobagi, 2009: cap. 4).

Così ha potuto riscoprire suo padre, attraverso uno studio critico, dettagliato, degli articoli e i documenti in suo possesso, nonché delle testimonianze di chi lo aveva conosciuto, valutandone scrupolosamente la credibilità. Ne ha ricostruito la figura con la precisa idea di evitare i luoghi comuni e le etichette, di non farsi accecare dai sentimenti e focalizzandosi innanzitutto sulla sfera professionale, sul Tobagi giornalista e sindacalista.

I documenti, le fotocopie, le agende, le fotografie, i quaderni con gli appunti di lavoro o le sue riflessioni, i taccuini da cronista, le sue pubblicazioni e gli articoli scientifici, tutto ciò parla di un lavoro svolto con grande passione e meticolosità e che lo aveva portato nel giro di pochi anni alle redazioni di alcuni dei più importanti quotidiani nazionali: dall'Avanti, all'Avvenire, fino al *Corriere della Sera*. Lui, ragazzo di umili origini, proveniente dalla provincia italiana (era di San Brizio, un comune in provincia di Spoleto) aveva fatto carriera, bruciando letteralmente le tappe.

Walter Tobagi era un giornalista differente, a suo modo anticonformista, e non solo per l'abbigliamento sempre classico che lo invecchiava un po' o per l'atteggiamento mite, il tono di voce sempre pacato e i modi garbati. Era diverso soprattutto per il modo d'intendere la professione giornalistica.

4.1. LA RICERCA DELLA VERITÀ

Come molti suoi colleghi, Tobagi aveva constatato con preoccupazione il livello di lacerazione sociale e di disprezzo dei valori umani a cui si era giunti negli anni '70 e si chiedeva come ciò fosse potuto accadere (Tobagi, 2009: cap. 8).

A suo parere per cercare la verità e capire realmente i fenomeni sociali in atto era necessario che il sistema di informazione nel suo complesso evitasse i messaggi carichi di

giudizi dati sulla base di valutazioni politiche precostituite. Ricercare la verità significava per lui accettare l'esistenza di tante verità parziali che non potevano essere né accettate né respinte in blocco e che dovevano essere vagliate una ad una.

Il suo metodo di lavoro si basava sulla necessità di approfondimento, di analisi e di riflessione della e sulla realtà. Laureato in Filosofia con indirizzo storico, in Tobagi la professione giornalistica non poteva separarsi dalla ricerca storica, parte imprescindibile dei lavori preparatori di un cronista scrupoloso.

Gli studi classici, che aveva svolto presso il liceo Parini di Milano, avevano lasciato un segno profondo in lui. Negli autori dell'antichità cercava le chiavi per interpretare il presente e i valori su cui fondare la propria esistenza.

Il suo metodo di lavoro si basava sul rigore, l'ordine, la pulizia intellettuale, la precisione e non si tirava indietro di fronte alla complessità o alla scomodità di certi temi considerati quasi tabù. Quando Tobagi si era dedicato al terrorismo, lo aveva fatto visitando di persona i quartieri proletari di Milano e studiando la classe operaia. Gli stessi terroristi era necessario capirli e raccontarli. Oltre all'analisi politica e sociale era necessario individuare i fattori psicologici che a livello individuale avevano portato a scelte politiche così drammatiche (Tobagi, 2009: cap. 9).

Aveva poi cercato di comprendere perché il terrorismo godesse di una certa simpatia in ampi settori della società italiana. E si rendeva conto del fatto che l'incapacità delle istituzioni di mettere in atto le riforme promesse o di individuare e punire i colpevoli delle stragi di quegli anni aveva originato una sfiducia generalizzata verso quelle stesse istituzioni, tale da rendere le persone indulgenti verso la violenza terrorista.

4.2. LA CAPACITÀ DI INTERPRETARE LA REALTÀ

Questo suo modo di interpretare la professione giornalistica e questa sua capacità di analisi gli permisero di giungere a conclusioni importanti in anticipo sui tempi e di evitare certi errori di valutazione commessi dalla stampa e dal mondo politico dell'epoca.

Da un lato, aveva previsto che la società civile, invece che arrendersi, sarebbe rimasta unita ed avrebbe continuato a difendere la democrazia (Tobagi, 2009: cap. 4).

Dall'altra, sapeva che aumentare i poteri delle forze dell'ordine e modificare le leggi non sarebbero stati sufficienti a battere la ferocia brigatista. Era necessario creare una società più giusta, dando risposte concrete agli operai esasperati ed ai giovani arrabbiati, senza prospettive di futuro.

Criticava aspramente la *controinformazione*, intesa come prosecuzione della militanza politica, perché, diceva: "A me pare che si corra il rischio di dire che è democratico il giornale che dice quello che mi piace" (Saviano, 2009).

Tobagi poi non sottovalutò la violenza di sinistra e capì fin dall'inizio che fra il terrorismo di destra e quello di sinistra non c'era distinzione possibile in termini di gravità della violenza.

Infine, questa sua capacità di analisi gli aveva permesso di comprendere come il terrorismo avesse di fatto rallentato, se non bloccato, per anni, lo sviluppo democratico del paese, favorendo le forze più conservatrici.

4.3. AL SERVIZIO DELLA SOCIETÀ

A rendere diverso Walter Tobagi è anche e soprattutto l'idea che esercitare la professione di giornalista costituiva per lui un servizio alla società.

Innanzitutto, secondo lui l'obiettivo di un buon giornalista era informare e fornire al lettore gli strumenti per ragionare e le chiavi interpretative per intendere la realtà. Ma in Tobagi questa idea di servizio alla società si spingeva oltre.

Gad Lerner, che all'epoca lavorava a Lotta Continua, offre a Benedetta l'opportunità di approfondire questo aspetto. Tra le tante testimonianze più o meno affidabili, quella di Lerner, che all'epoca si trovava *dall'altra parte della barricata* rispetto a Tobagi, è certamente degna di essere presa in considerazione.

Come si è detto la ricerca della verità attraverso un metodo serio e dettagliato era il presupposto dell'attività professionale di Tobagi. Ed il primo obiettivo della stampa era per lui quello di informare onestamente e dettagliatamente i lettori per aiutarli a comprendere la realtà. Ma quale era il motore ultimo che lo

spingeva in questa ricerca? Lerner ammette che per quanto riguarda la sinistra extraparlamentare:

Lo interessavano le nostre idee e soprattutto il nostro travaglio, la nostra crisi nei confronti delle ideologie, che avevano portato molti dei nostri compagni, non solo a teorizzare la violenza, cosa che facevano in tanti nel movimento operaio, ma a praticare sistematicamente la gambizzazione e l'omicidio politico (Tobagi, 2009: cap. 7).

L'intenzione di Tobagi era quella di aprire il dialogo dei giovani di Lotta Continua per invitarli a incontrare e confrontarsi con il resto del mondo (vescovi, cardinali, familiari di Aldo Moro, teologi, personalità tra loro lontanissime). In tal modo, "si sviluppava l'idea che ci fossero cose più importanti della politica e che la lotta di classe non poteva passare sopra le persone e i loro corpi" (Tobagi, 2009: cap. 7).

Il suo obiettivo era dunque cercare la verità mediante un dibattito intellettuale previo necessario, per poi ricucire le relazioni fra le parti, anche le più lontane da lui stesso, e quindi per migliorare la società. La conoscenza delle circostanze, dei differenti ed a volta opposti punti di vista sarebbe servita ad unire gli uomini. Si tratta di un'idea molto antica, debitrice della cultura umanistica: la cultura che unisce i popoli e rompe le frontiere, in questo caso le barriere create dalle ideologie. Una concezione che si opponeva a quella dei terroristi che al contrario credevano e volevano far credere all'esistenza di una vera e propria guerra civile in cui lo Stato era il nemico da abbattere.

Dice Lerner come ringraziando il collega:

Lui mi ha fatto capire cosa poteva essere il giornalismo. Badate che a «Lotta continua» noi consideravamo una parolaccia anche «giornalista». Noi eravamo dei redattori... portavoci prestatì provvisoriamente a rappresentare, a delineare le istanze dei movimenti. L'idea del giornalismo come professione ci pareva la negazione delle ragioni per cui scrivevamo... e invece abbiamo scoperto che c'erano altri giornalisti professionisti del più grande giornale italiano che non scrivevano soltanto per la carriera, ma che erano veramente appassionati al dibattito delle

idee, e che anche all'idea che quello che tu scrivevi poteva servire a cambiare la realtà in meglio (Tobagi, 2009: cap. 7).

4.4. LA PASSIONE PER IL SINDACALISMO

Ma è nel campo sindacale che Tobagi esprime al massimo questa sua vocazione a spendersi al servizio della società.

Il suo interesse per il sindacalismo risale agli anni universitari. Nel 1970 infatti si era laureato in Filosofia con una tesi dal titolo "I sindacati in Italia nel secondo dopoguerra (1945-1950)", uno studio, di quasi novecento pagine.

Poi aveva ricoperto la carica di Consigliere dell'Associazione Lombarda dei giornalisti della quale poi divenne presidente. Al Corriere della Sera fu membro del comitato di redazione e fondatore della corrente sindacale Stampa democratica.

Tobagi aveva a cuore molti temi riguardanti la professione di giornalista e il suo sindacato. Primo fra tutti sentì l'esigenza di rendere il sindacato un organo che rappresentasse in modo più democratico i suoi iscritti e si batté per modificarne in questo senso i suoi statuti.

Era preoccupato per i dilemmi che il terrorismo poneva anche al mondo dell'informazione. C'era divisione nell'ordine ad esempio rispetto alla questione se fossero o no da pubblicare i comunicati dei terroristi. In tal modo si rischiava di dare loro quella pubblicità che finiva per fomentare la loro attività. Forse sarebbe stato meglio scegliere il silenzio stampa, per boicottare il terrorismo. Ma allora quali erano i limiti del diritto-dovere di informazione? Era chiaro che esisteva un interesse dei giornali a vendere, ma fino a che punto potevano spingersi?

Sentiva che erano da rivedere i rapporti tra stampa e magistratura e stava lavorando ad un progetto per la creazione dei Comitati Giustizia e Informazione, dei fori di dibattito permanente per trattare i temi più conflittuali.

Era anche preoccupato per i rischi della *superinformazione*, ovvero le indiscrezioni filtrate alla stampa a scopi poco trasparenti da magistrati o da uomini dei servizi segreti, "in un rapporto ambiguo di strumentalizzazione reciproca" (Tobagi, 2009: cap. 9).

Tobagi si era anche interessato alla nascita delle radio libere e si era impegnato affinché anche i giovani giornalisti che vi

lavoravano vedessero riconosciuti i loro diritti iscrivendosi all'Ordine.

Si rendeva conto della progressiva concentrazione delle principali testate in mano a pochi editori, e ciò lo inquietava, profondamente convinto come era che la libertà di informazione passasse attraverso la libertà nell'editoria.

Questa sua dedicazione all'attività sindacale, come anche al lavoro, non fu esente da altissimi costi personali. Benedetta ricorda quanto facesse male al padre togliere così tanto tempo alla famiglia, tanto che sentiva la necessità di giustificarsi con la moglie e di spiegare ai figli il perché di questa sua assenza.

E poi c'erano le aspre critiche e le feroci contestazioni da parte dei colleghi all'interno del suo stesso sindacato e del Corriere della Sera che andavano dalle accuse di fascista a quella di essere al servizio di Bettino Craxi, l'allora leader del PSI. Tant'è vero che per anni molti anni si è parlato dell'esistenza di mandanti morali dell'omicidio Tobagi da cercare proprio tra i colleghi giornalisti e nel sindacato.

Ma Tobagi era spinto dall'esigenza di sentirsi utile alla società, dal suo fermo impegno di voler migliorare le cose, allo stesso modo di altre vittime della violenza di quegli anni, come Guido Rossa o Giorgio Ambrosoli. Nessuno di loro avrebbe potuto vivere diversamente, nonostante gli altissimi costi personali, perché tutti sentivano questa vocazione a dedicare la propria vita a vantaggio del bene comune, attraverso l'impegno civile e la partecipazione allo sforzo per il miglioramento della società.

5. MA PERCHÉ PROPRIO TOBAGI?

Una volta risposto al primo dei due interrogativi di partenza (Chi era davvero Walter Tobagi?), Benedetta può finalmente dare risposta al secondo, ovvero: perché proprio lui era divenuto obiettivo dei terroristi?

Dopo avere valutato prove, teorie cospirative, testimonianze più o meno degne di fede, l'autrice preferisce mettere da parte ogni dietrologia. Nella ricerca della verità si deve essere rigorosi, come rigoroso era suo padre. Pur ammettendo che

probabilmente non è stata fatta completamente luce sulla sua morte, la sua conclusione di Benedetta è la seguente:

Walter Tobagi non è stato ucciso in quanto socialista, o perché giornalista, ma per il modo in cui intendeva la propria attività professionale. Perché era differente.

Benedetta accomuna il padre ad altre due illustri vittime del terrorismo: Guido Galli, che apparteneva alla frazione riformista e garantista della magistratura, ed Emilio Alessandrini, uno dei magistrati che aveva contribuito a rendere efficiente la procura di Milano. In entrambi i casi, il criterio di scelta delle vittime era stato lo stesso: erano morti come tanti altri, “non malgrado il loro valore, ma per il loro valore”, scrive, citando una frase di Primo Levi (Tobagi, 2009: cap. 8).

Nel punto di mira dei terroristi c'erano proprio “i più meritevoli, i più capaci, i più progressisti”, coloro che erano riusciti a restituire una certa credibilità alle istituzioni e alle altre istanze della società civile coinvolte in diverso grado nella “strategia della tensione” e nei primi grandi scandali di corruzione e malgoverno (Tobagi, 2009: cap. 8).

6. CONCLUSIONI

Prima. Nel suo libro *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre* Benedetta Tobagi ha saputo ricostruire con onestà intellettuale e senso critico l'immagine di suo padre, un giornalista anticonvenzionale e un uomo che visse l'epoca degli *anni di piombo* cercando di mantenersi fedele a valori antichi, ereditati dalla sua famiglia, dal cristianesimo, dalla cultura umanistica, valori che all'epoca erano stati messi da parte, ritenuti sfasati, antiquati da molti.

Seconda. L'autrice è riuscita a restituire al padre Walter e al giornalista Tobagi l'umanità perduta, fatta anche di paure e di scelte impopolari, e soprattutto della “maturità di chi sceglie di fare i conti con la realtà e impegnarsi nel mondo nonostante le molte frustrazioni e contraddizioni”.

Terza. Grazie ad opere come questa l'opinione pubblica può oggi avvicinarsi con una maggior consapevolezza e maturità alla figura di Walter Tobagi e alle altre vittime del terrorismo.

Quarta. Si tratta di un'operazione necessaria e doverosa per comprendere gli *anni di piombo*, indispensabile per riprendere il dialogo fra tutte le parti coinvolte e per ricucire le tante ferite della nostra società mai completamente rimarginate come dimostrano le continue polemiche che ancora oggi suscitano questi temi.

Si dovrebbe concludere con l'augurio che anche il cinema, il teatro, la letteratura e in generale ogni ramo dell'espressione artistica italiani riescano a cogliere quella che Benedetta chiama "l'idealità intensa, la tragicità persino, di un simile sforzo quotidiano", e sappiano appropriarsene per contribuire così a rendere più matura la nostra società.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (2011). *Sedie vuote. Gli anni di piombo: dalla parte delle vittime*. Trento: Il Margine.
- AA.VV. (2012). *Perchè Tobagi? - L'omicidio di un giornalista impegnato sul fronte della verità* [File video]. Recuperato da: <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/si-apre-il-processo-alla-brigata-xxviii-marzo/380/default.aspx> [Data di consultazione: 14/07/2018].
- Fasanella, G. e Grippo, A. (2006). *I silenzi degli innocenti*. Milano: BUR (Biblioteca Univ. Rizzoli).
- Ginsborg, P. (2006). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Iosa, A. (s. d.). *Casa della memoria. Le vittime del terrorismo milanesi*. Walter Tobagi. Recuperato da <http://casamemoriamilano.eu/le-vittime-del-terrorismo-milanesi/walter-tobagi/> [Data di consultazione: 14/07/2018].
- Naccarato, A. (2015). *Difendere la democrazia. Il PCI contro la lotta armata*. Roma: Carocci editore.
- Satta, V. (2016). *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*. Milano: Rizzoli.
- Saviano, R. (2 novembre 2009). *Tobagi, il terrorismo e il cuore di una figlia*. *La Repubblica*. Recuperato da <http://www.repubblica.it/2009/10/sezioni/cronaca/terrorismo/libro-tobagi/libro-tobagi.html> [Data di consultazione: 02/04/2018].
- Tobagi, B. (2009). *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*. Giulio Einaudi Ed., Kindle Ebook.

ERCOLE PATTI CRITICO CINEMATOGRAFICO ERCOLE PATTI MOVIE CRITIC

Enzo ZAPPULLA

Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano

Riassunto

Ercole Patti si accosta al cinema prima come sceneggiatore poi, dall'inizio degli anni quaranta alla fine degli anni sessanta, come critico. Lucide, acute, le sue cronache mettono a fuoco, con la consueta gustosa ironia, la stagione aurea del cinema non soltanto italiano.

Parole chiave: Ercole Patti, critico, cinematografico.

Abstract

Ercole Patti approaches cinema first as a screenwriter then, from the early forties to the late sixties, as a critic. Lucid, acute, his chronicles focus, with the usual tasty irony, the golden season of cinema not only Italian.

Keywords: Ercole Patti, critic, cinematographic.

Il coinvolgimento dell'Italia nel primo conflitto mondiale, da più parti tenacemente voluto, e il contemporaneo sviluppo industriale e artistico del cinema americano, determinano il declino dell'attività cinematografica italiana che, fino a quel momento, aveva raggiunto traguardi notevoli (in questo torno di tempo, vengono realizzati i due film più importanti dell'intera epoca del cinema muto: il decadente *Cabiria*, ad opera di Giovanni Pastrone, con le didascalie di Gabriele d'Annunzio, e il verista *Sperduti nel buio*, regia di Nino Martoglio, che utilizza la tecnica di montaggio parallelo anticipando David W. Griffith, VsejodPudòvkin, Sergei M. Ejsenštein.

Ma il periodo della guerra segna una svolta decisiva nella storia del cinema che cessa di essere considerato alla stregua di una qualsiasi fonte di guadagno e diviene arma efficacissima di

propaganda. Nei tormentati anni del dopoguerra poi l'industria cinematografica hollywoodiana, con la sua organizzazione verticale (produzione-distribuzione-esercizio), dotata com'è di potenti mezzi finanziari e artistici, si sbarazzerà dei concorrenti europei e conquisterà il monopolio mondiale nel settore. La produzione italiana ed europea in genere regredisce inesorabilmente ad eccezione di quella tedesca. Berlino, dopo la guerra, diviene il centro dell'arte cinematografica europea. Non a caso, proprio a Berlino, Pirandello tenta di realizzare il grande affare e il grande sogno di girare un film tratto dai *Sei personaggi* riservando a sé personalmente, il ruolo dell'*Autore*.

Lo stato fascista inizialmente mantiene un atteggiamento non chiaro nei confronti del cinematografo, mostrando disinteresse nei confronti della nuova forma espressiva ove operava liberamente l'iniziativa privata ma esercitando un controllo rigido e scrupoloso nei confronti della produzione e della distribuzione. Se dei film a soggetto il fascismo si preoccupa soltanto di verificare che non contengano materiale chiaramente antifascista, dei cinegiornali e dei documentari intuisce subito la forza di propaganda.

La strategia adottata dal regime nei confronti degli intellettuali non appartenenti a organizzazioni antifasciste o i cui scritti non rivelassero un impegno politico o una critica sociale sgraditi al regime, fu quella, piuttosto, di vincolarli finanziariamente e con essi gli organi di stampa. E ciò fece utilizzando segretamente, tramite il gabinetto del Ministro della cultura popolare, la somma di 643 milioni di lire, prelevati dai fondi segreti di polizia, autorizzati direttamente da Mussolini e stanziati dal capo della polizia Arturo Bocchini. L'elargizione di tale ingente somma, distinta dalla contabilità ordinaria, veniva diligentemente e scrupolosamente annotata in apposite agende. Condizione indispensabile per ottenere il finanziamento (meglio sussidio) era l'esplicita domanda dell'intellettuale, mentre i criteri di selezione erano, ovviamente, sempre funzionali alle esigenze propagandistiche del regime.

Moltissimi, quasi tutti, gli intellettuali e gli organi di stampa dell'epoca che godettero, in misura, tempi, modalità differenti, di tali finanziamenti. Pochi coloro che non ne fecero richiesta. Fra questi Ercole Patti.

La scelta dello scrittore è quella di tenersi lontano, per quanto possibile, dalle questioni politiche e, quando ciò non sarà possibile, di astenersi dai toni apologetici nei confronti del regime – che tuttavia lo controlla da vicino perché ritenuto “bravo sì”, ma “freddo e riottoso” – finendo, poi, per chiedere di essere trasferito alla critica cinematografica. Scappatoia, questa, di quanti cercavano di evitare l’eccessiva compromissione con il regime che, da parte sua, avendo puntato sul cinematografo, ormai divenuto sonoro e parlato, come mezzo grandemente efficace di propaganda, indottrinamento e persuasione di massa, vuole che siano gli scrittori a farsene, se pure inconsapevolmente, strumento di diffusione. Non a caso la critica cinematografica dei grandi quotidiani e delle riviste di maggior prestigio viene, in genere, affidata a scrittori tra i più accreditati. Soltanto per fare qualche nome Corrado Alvaro, Giacomo Debenedetti, Ennio Flaiano, Elsa Morante Giuseppe Marotta, Alberto Moravia, Mario Soldati. Fra il 1934 e il 1940, nel tempo che non trascorre in giro per il mondo come inviato speciale per varie testate, Patti firma, per Mario Camerini e Alfredo Guarini, alcune sceneggiature con Mario Soldati, Ivo Perilli, Cesare Zavattini. “Io ero amico” – ricorda – “del fratello di Camerini, Augusto, con il quale viaggiavo per la «Gazzetta del Popolo», lui faceva i disegni, io gli articoli, poi divenni amico di Camerini, e quindi a un certo punto ho cominciato a sceneggiare”. La frequentazione dell’ambiente cinematografico romano ispirò a Patti alcune opere narrative quali la variegata raccolta di elzeviri *Quartieri alti*, pungente satira della Roma “snob” sotto il fascismo, apparsi per anni sulla *Gazzetta del Popolo* nella rubrica “Aspetti della vita moderna”, che contiene episodi ambientati nell’effimero universo cinematografico al quale lo scrittore guarda con graffiante ironia.

L’attività di critico cinematografico di Patti ha inizio nel maggio del 1940 su *Il Popolo di Roma*, quotidiano divenuto autorevole per l’appoggio di Galeazzo Ciano, direttore il devoto Guidi Baroni, caporedattore Enrico Mattei, redattori, fra gli altri, Adriano Tilgher e Corrado Alvaro, inviati Giangaspere Napolitano ed Ercole Patti. Lo scrittore matura la decisione di occuparsi di critica cinematografica in seguito al servizio, apparso su *Il Popolo di Roma* del 6 marzo 1940, sulle acciaierie di Terni, il suo primo servizio come inviato speciale del giornale.

Ricorda Patti in *Roma amara e dolce* che dopo quell'articolo, scritto con impegno, il direttore gliene chiese una serie sulle case che il fascismo aveva fabbricato per gli operai. Gli fu subito chiaro che come inviato sarebbe stato costretto a “continue esaltazioni delle opere del regime”. Si fa pertanto destinare alla critica cinematografica. Ha inizio così un'attività che, con intervalli vari e su diverse testate – *Il Popolo di Roma*, *Star*, *L'Europeo*, *Tempo* –, copre un arco di tempo che va dall'inizio degli anni quaranta alla fine degli anni sessanta.

Scelta la sua che non lo metterà tuttavia al riparo dalla necessità di sottostare alle direttive cui in quegli anni la stampa italiana soggiaceva. È l'epoca delle “veline”. Né gli assicurerà l'impunità, anni dopo, allorché il 1° ottobre 1943 verrà arrestato dalla polizia della Repubblica di Salò e condotto a Regina Coeli.

A proposito dell'annosa *querelle*, su chi debba considerarsi autore del film, se il soggettista, lo sceneggiatore o il regista, Patti afferma che unico creatore è il regista. Affine la polemica di anni prima, che investì anche la Società Autori, fra Nino Martoglio e Luigi Pirandello da una parte e Angelo Musco dall'altra – se il successo di un'opera sia da attribuire all'autore del testo o al suo interprete –, culminata nel temporaneo ritiro all'attore del repertorio dei due scrittori e nella creazione della “Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo”, non più a mattatore, ma di complesso.

Pure se esiste un bellissimo soggetto, dichiara Patti, il film è ancora da venire e può, se il regista non è all'altezza, riuscire “completamente idiota”:

Un cattivo regista, anche a mettergli in mano tesori di soggetti e di sceneggiature, farà sempre dei cattivi film. Un buon regista, invece, anche dalla trama più disgraziata, può sempre cavar fuori un film dignitoso e persino bello [...]. L'opera del regista è creativa più che interpretativa. È dunque il regista l'autore del film e sarà sempre a lui, e non ad altri, che chiederemo conto dei brutti film.

Analogamente Moravia sostiene che di un'opera collettiva come il film l'autore è il regista, il vero narratore che controlla, coordina, supervisiona il lavoro altrui: “il regista è l'artista che crea la poesia, i rapporti strutturali, il colore, l'atmosfera, tutto.

Infatti la sceneggiatura, che sarebbe lo schema, non ha valore letterario”.

Proprio perché il film è una creazione collettiva, autore ne è, per Debenedetti, “chi manifesti la personalità preponderante chi abbia convogliato – il lavoro di molti verso l’unità spirituale dell’opera”.

Non dissimile la tesi di Stefano Pirandello che, in un *Memoriale* per contrastare l’accusa di truffa mossagli dal produttore Giulio Manenti a proposito della paternità di una sceneggiatura “originale” di Luigi Pirandello, *Il figlio dell’uomo cattivo*, tratta dalla sua novella *Ignare*, risultata poi di pugno di Stefano, spiega come la scrittura filmica è solo un pre-testo che verrà elaborato, adattato, modificato, secondo le esigenze del film, dal regista, il solo cui competono le scelte e le decisioni. Pertanto un autore come Pirandello non può che limitarsi a ideare, suggerire, discutere il soggetto, elaborato poi materialmente da Stefano (o da uno dei suoi “negri”).

Vasto e articolato il panorama dei film di cui Patti si occupa in anni via via sempre più caratterizzati dalla contemporanea presenza di generi, tendenze, correnti, registi, attori, sceneggiatori, fra i più vari e innovativi, che alimentano vivaci dibattiti culturali. Un ricco spaccato non soltanto di storia del cinema ma pure di un’intera epoca.

Patti sottolinea infatti i molteplici aspetti che investono l’universo cinematografico. Dai fenomeni sociali e di costume (perché si devono riconoscere attori e registi dal modo stravagante di acconciarsi?) al problema del doppiaggio (perché le protagoniste dei film stranieri, ma anche di molti italiani, devono avere tutte la stessa voce?), dalla tendenza del giallo-poliziesco nostrano d’imitare quello americano (perché tanti sforzi nel tentativo di far paura al pubblico con tutti i mezzi possibili?) al “gigionismo” infantile (perché i bambini devono recitare con la malizia dei grandi che conferisce loro qualcosa di anormale, di mostruoso?). E ancora il critico stigmatizza il regime delle sovvenzioni statali che hanno impedito la creazione di un cinema italiano con caratteristiche e fisionomie proprie e di un mercato non condizionato dagli incassi, incoraggiando così nella maggioranza dei casi i film commerciali. Non ama i film dal contenuto ideologico o a tesi; quelli a episodi, affidati talora a

registi di rilievo, che inevitabilmente finiscono con non impegnarsi come farebbero per un film tutto loro; quelli eccessivamente lunghi (“non esistono film che non possono essere compresi nelle due ore e mezzo, al massimo, di proiezione”); quelli come *International Hotel* (capostipite del genere, il famoso *Grand Hotel*), regia di Antony Asquit, che, allo scopo di costruire un prodotto secondo una formula “quasi infallibile”, privilegiano attori “ottimi e collaudatissimi”, quali Liz Taylor, Richard Barton, Orson Welles, Margareth Rutherford, Maggie Smith, Tod Taylor, Linda Christian, Luis Jourdan, Elsa Martinelli. E ancora quelli che pubblicizzano, come *I 5 volti dell’assassino* di John Huston, la partecipazione di un cast “da levare il fiato” – Kirk Douglas, Burt Lancaster, Frank Sinatra, Robert Mitchum, Tony Curtis – quando ad agire è soltanto Kirk Douglas, mentre “gli altri quattro appaiono fugacissimamente, proprio per un attimo, quando la storia è già finita”. Censura il malvezzo, in periodo estivo, di produttori e proprietari di cinematografi, anche importanti, di mettere in circolazione come nuovi, col titolo cambiato, film mediocri o stranieri (soprattutto americani) visti anni prima, o di registi e attori divenuti noti soltanto successivamente. Sporadici i casi in cui Patti si abbandona a lodi entusiaste nei riguardi di un attore, di un regista, di un genere. Sempre misurato, non risparmia riserve.

Con singolare preveggenza riconosce il personalissimo estro di Totò, “un attore che aspetta ancora il suo regista”, che aveva già dimostrato in *San Giovanni decollato*, tratto nel 1940 dalla commedia omonima di Martoglio, regia di Amleto Palermi, “la sua leggera e aerea follia, le sue evasioni dalla realtà che si esplicano in certi giri d’occhio, in certi suoi improvvisi silenziosi fervorini durante i quali l’attore sembra uscire dal mondo e navigare nell’etere”. Straordinarie le sue doti comunicative che giungono parimenti ai più raffinati intellettuali come ai ragazzini dei cinema periferici. Totò “non può essere un personaggio normale, sia pure comico”, non può essere “ingabbiato”, gli si deve lasciare la libertà di rappresentare se stesso.

Dei Beatles, protagonisti del film inglese *Aiuto!* di Richard Lester, evidenzia l’influenza positiva che questo gruppo musicale di “capelluti” esercita sui giovani: “L’amore per i Beatles è un antidoto ottimo contro il teddy-boysmo, le criminali scorribande

motociclistiche e altre sinistre manifestazioni minorili del genere”. Le loro canzoni infatti “non potrebbero essere più vitali”. Eppure alcuni “benpensanti e snob” inglesi hanno restituito indignati le loro onorificenze quando la Regina Elisabetta in persona ne ha insignito i Beatles. Ma lo spettacolo più gustoso durante le loro esibizioni è “sempre quello degli spettatori, dei ragazzi e ragazze che fremono sulle sedie e non riescono a star fermi come in preda a un continuo attacco epilettico”. Vari, sfumati, differenti eppure uniformi, capigliatura e vestiario: giovanotti con “capelli che scendono aderenti alla faccia e la ricoprono fino a metà fin sotto il naso come il cappuccetto delle ghiande” oppure con “capelli molli e ondosì un po’ goffi e divisi sulla fronte alla Oscar Wilde”, ragazzette “ebbre di pazzia felicità”, “grassocce con calzettoni pulloverini e bretelloni”, “con calze bianche a rete intricatissima sulle quali sono raffigurate donne e amorini volanti”, “pallide con stivali e capelli lisci e biondi che cadono a piombo sul petto e sulle spalle”. Quanto al regista Richard Lester, autore già di un film coi Beatles, *Tutti per uno*, specializzato ormai sulla gioventù scatenata (*Non tutti ce l'hanno*), dà prova di “una certa freschezza”.

Delle tante dive di cui si occupa, tanto per ricordarne qualcuna, Patti subisce il fascino soprattutto di Marilyn Monroe, che definisce “tenera, umanissima, intelligente [...] appena appena un poco matura come una susina gustosa”; di Brigitte Bardot, di cui intuisce il talento fin dalla prima prova, al di là della carica erotica che sprigiona; di Bette Davis, che “con il suo viso irregolare e attraente, i suoi occhi leggermente in fuori, dolci e penetranti riesce a dare vigore a qualsiasi vicenda”. A proposito degli occhi della Davis scriverà Gesualdo Bufalino: “Donne belle se ne vedono ancora, ma chi ha, oggi, gli occhi di Bette Davis?”. Non mancano tuttavia ritratti spietati, come peraltro suo costume, anche nei confronti di personaggi mitici. Particolarmente dissacrante quello di una delle coppie più celebri del cinema internazionale, Richard Burton e Liz Taylor, incontrati al Festival di Taormina nell’agosto del 1966, che posavano per i fotografi nel chiostro del San Domenico “come davanti a un plotone di esecuzione”:

Ma la sorpresa enorme è stata quella di vedere Liz fuori dallo schermo. Una donnina grassoccia di bassa statura con un vestitino corto e largo quasi da donna incinta, da sotto il quale uscivano due gambette fatte un poco a bottiglia foderate di calze a rete, un cappellino rotondo con le falde rivolte all'insù da cui sbucava una lunga treccia finta che arrivava oltre le reni e conferiva a Liz un aspetto di minuscola collegiale cinese. [...] Dall'insieme di quella donnina di statura nettamente inferiore alla media, vestita con abiti certo costosissimi ma che sembrano rimediati in casa con l'aiuto di una sarta a giornata, si levava qualcosa di amabilmente casalingo che finiva per farla diventare simpatica proprio per l'abisso che c'era fra lei e il suo personaggio cinematografico ormai un poco superato ma tuttavia pieno di fatalità.

Ma già anni prima, di una Liz Taylor “leggermente imbolsita” nel film *International Hotel*, esprime un giudizio fortemente severo nei riguardi del “tramonto” dell'attrice, sottolineandone impietosamente “l'incipiente decadenza fisica”, la recitazione “superata”, e quindi lo spropositato costo del suo “noleggìo”, come lo definisce:

Il cinema è molto lento a riconoscere certe cose; prima di rendersi conto, per esempio, che Liz Taylor è leggermente imbolsita, le sue guance son diventate un poco inerti e per di più non è così brava da far passare sopra alla sua incipiente decadenza fisica, continuerà a pagare centinaia di milioni per assicurarsi Liz. Dovranno passare ancora degli anni prima che si rendano conto che la Taylor è un tipo di attrice tramontata fisicamente e che anche il suo modo di recitare come il suo volto, che rientra nel genere di bellezza tipo Bella Otero, è superato. Ma il cinema prima di ammettere queste evoluzioni e questi tramonti vuole sbatterci sopra il muso più di una volta, a sue spese.

Precisi e sicuri gli orientamenti di Patti sulle varie cinematografie internazionali. Apprezza il cinema americano (prediligendo, fra gli altri, i registi Kubrich, Preminger, Kramer, Chaplin); il giapponese (quello che si rifà all'ambiente dei Samurai e del Giappone antico per “poesia, nitidezza e misura”); lo svedese (identificato con Bergman, ma quello “più sincero e autentico” dei film “minori”, spesso narrati “con molta grazia e

pieni di intuizioni felici e poetiche” e non già quello più “impegnato, pesante, allucinato”); la *nouvelle vague* francese (gli autori capofila Godart, Truffaut, Vadim, e quelli della generazione precedente Carnet, Renoir, Cayatte).

Quanto al neorealismo, che pure ha segnato la fase di maggiore interesse verso il nostro cinema, lamenta che da tempo si esageri a rappresentare “la vita rionale con una crudezza talvolta gratuita ma in ogni caso inesorabile. Sappiamo tutto ormai sui dietroscena dei mercatini rionali, sulla violenza verbale dei vetturini, sulle deplorevoli condizioni delle borgate”. Il neorealismo ha certamente prodotto capolavori apprezzati a livello internazionale quali *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica, *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani, *Paisà* e *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, *Anni difficili* di Luigi Zampa (tratto dal racconto *Il vecchio con gli stivali* di Vitaliano Brancati). Ma il critico lamenta che si è poi troppo insistito, esagerando, a rappresentare “la vita com’è”, a “panoramificare” e “carrellare” con la macchina da presa su mucchi di spazzatura, orinatoi, tubi di scarico e bidoni sfondati. Più volte ci è dato sentire lo scroscio dell’acqua dei walter-closet e vedere le tazze dei gabinetti di decenza fotografate in primissimo piano fra vorticosi mulinelli d’acqua.

L’epoca dei film in dialetto, “con frasi smozzicate e talvolta incomprensibili che escono dalle labbra di giovinastri riluttanti raccolti alla periferia o di rurali snidati nelle boscaglie e portati di peso davanti alla macchina da presa” è ormai fortemente in calo. Ci si deve orientare verso un nuovo modo, non ripetitivo, di fare cinema.

Attento sempre all’aspetto sociologico, il critico osserva come il neorealismo abbia prodotto soltanto un’abbondante filmistica che descrive il dopoguerra dei poveri e delle borgate; manca quella dei ricchi, della borghesia, di quel mondo dei *quartieri alti*, e dei capovolgimenti da esso subiti, che è tanta parte della sua narrativa.

Particolare attenzione riserva ai film ambientati in Sicilia. Positivo il giudizio su *Salvatore Giuliano* di Rosi (“cronaca fedelissima”), su *Il Gattopardo* di Visconti (“la sua opera più piena, ispirata, misurata e artisticamente valida”), su *Divorzio all’italiana* (“una storia che potrebbe essere verissima”) e

Sedotta e abbandonata (in cui il regista esaspera la satira sui costumi siciliani) di Geremi. Un'immagine lucida e veritiera della Sicilia ci consegnano i film tratti dai romanzi di Leonardo Sciascia *A ciascuno il suo* di Petri (dove però "tutto è molto più cupo e luttuoso senza quel tono di leggera ironia che serpeggia nel romanzo") e *Il giorno della civetta* di Damiani ("più secco, più preciso e ben congegnato" del primo ma "non immune da difetti anch'esso"). Condannata, naturalmente, la diffusa immagine di una Sicilia stereotipata, di maniera, grottesca, ossessionata dalla donna e dal sesso, preda dell'insistito cliché di quel *gallismo* scaturito dalla divertente e personalissima, ma pure travisata ed esasperata, concezione di Brancati.

Sul fronte del cinema d'autore si registrano i nomi di Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Ermanno Olmi, Pier Paolo Pasolini. Se il critico apprezza l'aspirazione a un linguaggio nuovo di Antonioni non nasconde riserve nei riguardi degli eccessi intellettualistici, rovelli cerebrali, incapacità di comunicare, noia, scontentezza, dei suoi personaggi. Lontani del resto da quella chiarezza, sobrietà di effetti, da quei toni immediati che più lo conquistano.

Quanto a Fellini Patti dichiara di stimarlo molto, dotato com'è "di un occhio cinematografico geniale", di una "personalissima arte" ma ad allarmarlo sono le "intemperanze che ogni suo nuovo film scatena sulla stampa".

Un'ammirazione totale, cosa in lui non usuale, quella nei riguardi de *Il posto* di Olmi per la levità di tono, la capacità di divertire, di veicolare quasi senza parere quel messaggio sociale (a cui tanti mirano) che è insito nelle vere opere d'arte per libera ispirazione: "C'è più profondità e poesia in questo racconto apparentemente leggero e in superficie, che in molti film fra i più impegnati e elogiati".

Anche nei riguardi di Pasolini, che pure sembrerebbe lontano dal suo mondo, Patti si lascia prendere dalla poesia che promana da ambienti, atmosfere, personaggi, primitivi, brutali, volgari, ma pure ingenui, autentici, genuini. Già da *Accattone*, il suo film d'esordio, di cui rileva la bravura dello sconosciuto giovane Franco Citti, a *Mamma Roma* con una Anna Magnani "dalla consumatissima bravura" a *Il Vangelo secondo Matteo* a *Uccellacci e uccellini* a *Teorema* a *Edipo Re*, pur con taluni

dissensi, ben coglie la naturale leggerezza di un uomo di cultura che “nell’adoperare la macchina da presa mostra la stessa freschezza e disinvoltura che ha quando usa la penna”. Non si è occupato Patti di *Porcile* visto a Catania (aveva smesso il mestiere di critico) ma, in una conversazione privata, ce ne espresse forte dissenso.

È l’epoca anche di un cinema d’impegno civile. Si pensi al citato *Salvatore Giuliano* (“una cronaca superiore condotta con scrupolo e serietà”), *Le mani sulla città* (“una vera e propria inchiesta giornalistica fatta con serietà d’intenti”, “un film sbagliato, tuttavia, perché troppo schematico e corrivo”), *Il momento della verità* (“un bel racconto preciso, crudele”, perfetto dosaggio “tra documento e invenzione”) di Francesco Rosi. E ancora a *Il processo di Verona* (“un film appassionante e istruttivo la cui umanità nulla toglie all’antifascismo costituzionale” del regista), *Banditi a Milano* (“il migliore, il più secco e drammatico” tra i film di gangster e di banditismo) di Carlo Lizzani. A *Il sicario* (che rivela “un talento e una intuizione [...] sottili e penetranti”), *Il giorno della civetta* (“racconto sceneggiato con abilità, tutti gli ingredienti di sicura presa vi sono ben dosati”) di Damiano Damiani. A *La ciociara*, tratto dal romanzo omonimo di Moravia (il regista “non ha fatto un film «suo» e non ne ha fatto nemmeno uno moraviano”, un film “ben fatto” ma “senza un carattere preciso”), *Ladri di biciclette* (“molte osservazioni spiritose, mettendo bene a fuoco espressioni, battute e caratteri e facendovi circolare un’aria di Roma cordiale e autentica”) di Vittorio De Sica.

Fra i generi più frequentati e di maggior successo del cinema degli anni sessanta la commedia all’italiana di Germi, Scola, Risi, Salce, Festa Campanile; i *Western spaghetti* di Leone; i film di polemica sociale di Ferreri e Bellocchio; i film d’inchiesta, a episodi; i vampiri, gli Ercoli, i Macisti, gli 007.

L’intera attività scrittorica di Patti, dal giornalismo alla narrativa, al teatro, agli scritti memorialistici, a quelli cinematografici, rappresenta le diverse facce di un unico, sfaccettato, ma sempre uguale a se stesso, prisma. A governare e sorreggere il lungo mestiere di critico cinematografico infatti chiare, lucide, precise linee-guida. Le stesse degli altri suoi scritti.

Recensore scrupoloso e coerente Patti *legge* il film, e non potrebbe essere diversamente, da scrittore-letterato, instaurando un raffronto con l'opera narrativa (quando da essa deriva), pur consapevole che i due linguaggi sono di necessità differenti, facendo riferimenti agli eventuali precedenti altri film del regista, sintetizzando la trama, ma non trascurando di solito gli aspetti propri dello specifico filmico, esprimendo giudizi, oltre che sul regista, sugli attori, sulla sceneggiatura, sui dialoghi, sulle altre caratteristiche del film (fotografia, musica, colore, doppiaggio). A siglare, di norma, un sintetico, complessivo giudizio.

Le storie raccontate in maniera credibile, senza esagerazioni, artifici, luoghi comuni, il reale semplice, sincero, autentico, la moderazione, l'immediatezza, il tono dimesso che non teme di essere frainteso e confuso per faciloneria. Questa la bussola che istruisce il Patti critico e scrittore sorretto da uno stile leggero, insistentemente percorso da un'ironia a tratti arguta a tratti severa a tratti urticante, intriso di una convinta eticità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Patti, E. (2019). *Tutte le opere*. A cura di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla. Milano: La nave di Teseo.

ERCOLE PATTI
“ALLA RICERCA DELLA FELICITÀ PERDUTA”
ERCOLE PATTI
“IN SEARCH OF LOST HAPPINESS”
Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ
Università di Catania

Riassunto

La narrativa di Ercole Patti si snoda fra i due poli geografici di Catania e Roma. L'autobiografismo retrospettivo, il viaggio nella memoria involontaria, la briosa ricerca erotica, la tormentata sensualità, l'intristita inettitudine, che sembrano apparentarlo a Vitaliano Brancati, in Ercole Patti si colorano d'indulgente sorriso.

Parole chiave: Ercole Patti, ricerca, felicità perduta.

Abstract

Ercole Patti's narrative unfolds between the two geographic poles of Catania and Rome. The retrospective autobiographism, the journey in the involuntary memory, the lively erotic research, the tormented sensuality, the dismal ineptitude, that seem to be related to Vitaliano Brancati, in Ercole Patti are coloured with indulgent smile.

Keywords: Ercole Patti, research, lost happiness.

Ricettacolo di umori natii, di esperienze avidamente consumate e vistosamente esibite come filosofia dell'anima, la narrativa di Ercole Patti, radicata in una illustre e ricca tradizione siciliana di realismo, risalente a Domenico Tempio, rivivificata nei registri dell'ironia, dell'umorismo, della satira benevola e divertita, è percorsa da un alito di morte, sempre in agguato *dietro l'angolo*. Un alito di morte che spira dalla lussureggiante campagna siciliana come dall'accesa sensualità dei personaggi e che, talora appena percepibile, ne segna la

scrittura impegnata a trasferire nel passato la realtà, nel tentativo di sottrarre il vissuto al fluire devastante del tempo, alla dissipazione emozionale, e a perseguire, con accanimento esclusivo, la “ricerca della felicità perduta”, come suona il sottotitolo di *Diario siciliano*, nella sua struttura antidiacronica “una specie di viaggio autunnale compiuto a ritroso dal 1970 al 1931”. Una *ricerca di felicità* che attinge, con ostinata precisione, al serbatoio della memoria autobiografica con i suoi colori, odori, sapori, oggetti, luci, suoni, volti, luoghi, canzonette, costumi, atmosfere che, tutti interrelati fra loro, conferiscono al narrato quel fascino sottile e struggente, quel sorriso pacato e benevolo che corre lungo l’intero arco dell’attività scrittoria di Patti, dal giovanile esordio alla stagione conclusiva, dalla *Storia di Asdrubale che non era mai stato a Bellacità* a *Gli ospiti di quel castello*. Un tono disincantato, quello di Patti, nonostante l’esame talora impietoso della multiforme umanità che, coniugando a vari livelli la propria alienazione, si agita, sospesa tra la fluidità dei sogni e i ceppi della realtà, circoscritta nell’ambito di una mediocrità sofferente o incurante, nei due poli geografici dell’itinerario esistenziale e letterario. Luoghi dell’anima e metafora del mondo, Catania e Roma, principali e felici fonti d’ispirazione per lo scrittore girovago, ora si alternano ora confluiscono insieme nella stessa sede. La fuga dalla provincia, una costante degli scrittori siciliani, come poi il ritorno, si colloca infatti all’origine del processo di sintonizzazione della vocazione letteraria pattiana su un registro culturale nazionale e quale verifica della validità di una scelta che sarà definitiva. Catania diviene così *nostos*, luogo mitico della giovinezza da cui sgorgheranno le pagine di più vibrante lirismo. Un manello di tessere che, sapientemente orchestrate, costituiscono l’affresco di un’epoca percorso in filigrana da un’aura a tratti elegiaca a tratti ironica.

Nel corso dell’intensa attività di giornalista che percorre l’intero itinerario scrittoria di Patti si colloca quella d’inviato speciale all’estero. Altro archetipo, il viaggio, metafora della ricerca di sé, della peregrinazione come affrancamento dal mondo e dalla storia, insidiosi e incontrollabili. Dei molteplici resoconti di viaggio i più significativi quelli datati fra il 1931 e il 1932, per la *Gazzetta del Popolo*, in India, Cina, Giappone,

confluiti nel 1934 nel volume *Ragazze di Tokio (Viaggio da Tokio a Bombay)*, dedicato a Ermanno Amicucci, poi riediti, molto anni dopo, col titolo *Un lungo viaggio lontano* (1975). Un viaggio che si snoda con tempi lenti, cadenzati, ancora ottocenteschi, trasmettendo una sensazione di esotica avventura. In esponente nel titolo e collocato ad apertura del volume, il Giappone, ricordato con più nostalgia dal viaggiatore. Dei tre paesi il Giappone, infatti, giuntoci nella seconda metà dell'800 per la mediazione della Francia suscitando una prima ancora elitaria ondata di *Japonismo*, è il paese più mitico per Patti. Il bozzettismo, la vena descrittiva, il gusto del pittoresco, dell'elzeviro, della *prosa d'arte*, costellano insieme la scrittura del narratore e quella del reporter curioso, attento ai particolari più vistosamente insoliti, strani, diversi, tesi a suscitare l'interesse del lettore su costumi e culture *altre*.

Inseriti in un'età di sradicamento dei valori democratici, di ricostruzione postbellica, di fraintendimenti storici, i personaggi di Patti, che aspirano a "fare il pieno della vita" di cui parla Elio Vittorini, riparano in una fatua mondanità che li distoglie dal grigiore quotidiano ma è illusorio risarcimento all'inefficienza a vivere, come il recupero memoriale del passato, la disputa con il presente pateticamente festoso, il perdersi nella fascinazione dei sensi. L'approdo è sempre la morte, colta nelle angoscianti forme del lento disfacimento fisico, implacabile nell'incessante suo procedere, che un eros disinibito ed edonistico tenta invano di esorcizzare. Un eros trasgressivo, tortuoso, spoglio di ogni reticenza morale, talora carpito e consumato in circostanze strane, inconsuete, con adolescenti perverse, donne mature sempre disponibili, provocanti, viziose, attive, una prerogativa delle figure femminili per altro labili, vuote, inconsistenti, che tradiscono la forte inconscia misoginia dello scrittore, mentre gli uomini, seppur ossessionati dal mito della donna, sono fondamentalmente passivi, pronti soltanto ad afferrare l'occasione fuggevole e, appagati velocemente i sensi, subito colti dal fastidio, dalla saturazione, da un *certo sapore straziante*, dal bisogno di solitudine. Un eros incapace di varcare il diaframma della fisicità, da Patti sollevata, sin dalle prime prove, ad elemento fondamentale della percezione del mondo. E sebbene la finalità precipua dell'esistenza sembri consistere nel

piacere dei sensi questo avrà via via un gusto funereo, marcescente, che scaturisce dagli stessi ritmi inutilmente affannosi di una società perduta dietro la fatuità, contraddittoria e dissociata. In essa gli amori si consumano spesso nell'intrigo familiare, incestuoso, edipico, secondo una torbida, sommersa consuetudine provinciale (*La cugina*, *Un bellissimo novembre*, *Graziella*), e sono attraversati dai tormenti di una lancinante gelosia, prevalentemente maschile (*Giovannino*, *Un amore a Roma*, *Un bellissimo novembre*, *Graziella*).

“La cadenza della voce proustiana ubbidisce alle leggi della notte e del miele”, annota Jean Cocteau. *Miele e sonno* è il titolo provvisorio del primo romanzo di Ercole Patti, *Giovannino*, proustiana “memoria involontaria” degli anni giovanili dello scrittore ripercorsi attraverso la vita di un opaco rampollo della borghesia siciliana. Sorpreso nell'adolescenza, età privilegiata e indagata da Patti con estrema sensibilità nell'intero arco della sua produzione narrativa perché coincidente con lo stato aurorale e mitico dell'esistenza, seguito fino alla senescenza precoce (“giovannotto ottuagenario”, come dirà ne *La cugina*), *Giovannino* – e il diminutivo è il segno di un'ostinata condizione d'immaturità –, invischiato nel “miele torpido” (il miele, termine fortemente “marcato”, è simbolo dell'eros, secondo Claude Lévi Strauss), nel “veleno dolcissimo” della piatta atmosfera di provincia catanese, consuma con regolare scansione, all'ombra di un rassicurante benessere, le tappe di una scontata “educazione sentimentale”, dispiegando una profonda inettitudine.

Avvertita nelle intime dissonanze dei sensi protesi alla ricerca dell'altro, indagata con rigorosa ricognizione dei turbamenti, con censimento accurato delle vibrazioni e sempre contrapposta alla maturità superficiale, ipocrita, disinibita, corrotta, in cui l'eros, vorace come la vita, trova in se stesso la propria ragione, l'adolescenza di Nino in *Un bellissimo novembre* è invece bruscamente e fatalmente arrestata sullo scorcio della stagione da Patti più amata, l'autunno, perché, nell'accecante luce della campagna siciliana, preludio di morte, celebra, con i riti della vendemmia, della caccia, della raccolta di castagne, funghi, ficodindia, noci, l'estremo trionfo della vita sul limitare dell'ineluttabile annichilimento. “Era il 15 novembre del 1925”.

E la precisa indicazione cronotopica dell'*explicit*, una costante dell'opera sua, per singolare gioco del caso coinciderà con quella della scomparsa di Patti, avvenuta a Roma, nella sua abitazione sul Lungotevere Flaminio, il 15 novembre 1976.

“È innegabile – osserva Robert Musil – che la più profonda associazione dell'uomo con i suoi simili è la dissociazione. [...] È la nota faccenda delle contraddizioni, dell'incoerenza, e approssimatività della vita. Se ne ride o si sospira”. Sorretti da un dettagliato e fresco descrittivismo che attinge linfa dal giovanile esercizio di disegnatore, dalla lunga milizia giornalistica e da un sempre sotteso autobiografismo, elzeviri, racconti, diari (*Il paese della fanciullezza, Due mesi di vite di un giovanotto, Quartieri alti, Gli anni che passano, Il punto debole, Le donne e altri racconti, Cronache romane, L'incredibile avventura di Ernesto, Diario siciliano, Roma amara e dolce, In riva al mare*), sono tramati di una sottile parodia della società bene alto-impiegatizia, ministeriale, imprenditoriale, dell'uggioso e avvilito fascismo, della connivenza della borghesia, dello snobismo del vacuo mondo cinematografico, della futilità consumistica.

In scritti pregni di sferzante ironia Patti ha messo a nudo anche la realtà spesso amara del *disperato e pittoresco* mondo del cinema. Senza acredine ne ha registrato fatuità, esibizionismi, ignoranze, *bluffs*, squallide miserie, alienanti dissociazioni, realtà e favola, richiamando la corrosiva dialettica pirandelliana dell'essere e dell'apparire, del dovere essere. Ne ha disvelato *Il punto debole* in mordaci novelle e soprattutto nel romanzo dei tradimenti che alimentano la sofferente sessualità, *Un amore a Roma*, da cui avrebbe ricavato una *pièce* teatrale messa in scena al *Teatro Parioli* di Roma dalla Compagnia del *Teatro moderno* il 28 febbraio 1959. Un mondo a Patti familiare per averlo assiduamente frequentato nel corso dell'intensa attività di critico cinematografico e di sceneggiatore e in occasione delle trasposizioni filmiche delle sue opere. In questo futile mondo di celluloidi con più pena si avvertono i segni inesorabili della senilità e dell'inevitabile decadimento fisico (*L'attor giovane*).

Pervasa da ansie di adeguamento alle mode, da miraggi di facili successi economici o amorosi, una variopinta umanità divaga dietro sogni di frivolezza e di lusso; maturi e attempati

provinciali, avidi di sensazioni, rincorrono esaltanti quanto improbabili avventure; ma pure impiegate, dattilografe, segretarie, pensionanti traggono dall'evasione onirica ogni gratificazione. E se il caso offre loro l'opportunità di sfuggire alla medietà si perdono, smarrendo il piacere della trasgressione a lungo inseguita nelle fantasticherie di situazioni *altre*. Entro queste coordinate si va definendo la vittoria del tempo che con il suo scorrere inesorabile lascia tracce indelebili, negli uomini e nelle donne in egual misura, e lo scrittore, nella consapevolezza dell'inarrestabilità della vecchiaia, umoristicamente ne registra le sconciature fisiognomiche, le maschere grottesche, le devastazioni vanamente camuffate o contrastate con attente e assidue cure. E sono ritratti crudi, tracciati talora con "molle ferocia": capelli "morti da anni", mammelle che "si allargano e pendono", pance "grosse e pagnottone di grasso sui fianchi". La dispersione dei valori morali di una piccola umanità insofferente di ideologie e dogmi, vorace di pragmatismo ed esperienze dirette di qualsiasi natura è però denunciata sempre in modo sotterraneo e discreto per il tramite di una mite ironia.

Percorrono gli scritti di Patti la registrazione capillare delle dissonanze del mondo borghese, l'irrisione bonaria delle convenzioni, delle manie, delle velleità, delle ipocrisie, il ristagno della logica capitalistica e della maschera, la nostalgia della giovinezza, stagione di trepidanti scoperte, l'acre gelosia, l'insinuarsi di un'indolenza che sfocia nel torpore fisico e morale, presagio di morte non solo fisiologica. Tematiche che lo apparentano al conterraneo Vitaliano Brancati (lo stesso titolo *Giovannino* richiama *Don Giovanni in Sicilia* e *Don Giovanni involontario*) quali la dicotomia esistenziale e letteraria (Catania-Roma), l'autobiografismo retrospettivo, il viaggio nella memoria involontaria, la briosa ricerca erotica, la tormentata sensualità, l'amara inquietudine, l'inerzia sonnolente, l'intristita inettitudine, il gusto della satira, che, in Patti, si colorano però di smalziato disincanto, d'indulgente sorriso, celebrando il vitalismo decadente di una società priva di ogni riferimento etico e rovello morale. Nel sogno, nella noia o nel fastidio si consumano le contraddizioni di un presente dissonante. Al *gallismo* e al *dongiovannismo* di Brancati fanno eco il *sensualismo* e l'*onirismo* di Patti, al piacere del discorrere sulla

donna, il piacere di epidermici, fugaci rapporti, all'ostentazione di singolari capacità amatorie, la dissipazione delle energie sessuali, talora solo sognata, al moralismo intransigente, un'apparente sospensione di giudizio.

Patti infatti non si erge a rigoroso censore del costume sociale, delle convenzioni, delle debolezze, delle fragilità di un'umanità avida di pragmatismo, piuttosto "perdona come si perdona ad un amico" (Vladimir Jankélévitch). La sua Catania, nonostante i luoghi dei romanzi siano sovrapponibili alla mappa urbanistica tracciata da Brancati con insistita cura, non è "città sdraiata a terra, peggio: coricata a terra!", la cui aria "molle e pastosa" dà l'impressione "di camminare in mezzo al miele", prigioniera attentamente vigilata da madri, sorelle o zie pronte a fagocitare giovani "vecchi prima del tempo", chiusa ostilmente nel dedalo delle vie da "un cielo basso e intimo come un soffitto". Ma città aperta sul mare, "luccicante sotto il sole a picco", su cui volano "gabbiani roteanti", "calma e accogliente" come è definita ne *Il punto debole*, nella quale si agita senza tormento, senza rancore, una piccola folla variopinta. La magnificente quiete in cui sono immersi i personaggi pattiani contrasta con la nevrosi che affligge quelli brancatiani. Né vituperio né sarcasmo per creature senza qualità che, mentre il tempo fatalmente col suo scorrere lento e impietoso segna le varie "età dell'uomo", nel "miele torpido" s'immergono senza mai restarne soffocate, anzi assaporandolo.

Mediante una progressiva decantazione Patti trasfigura il reale, che talora dislaga verso aree surreali, anche come dato ambientale e paesaggistico, senza sottrarvi i connotati anagrafici che lo fissano e lo datano. Per l'irrisolubile rapporto tra esperienza di vita e grado di trasfigurazione, o addirittura di reinvenzione del vissuto, la sua è, in gran parte, narrativa di memoria. Non semplice strumento di scrittura e serbatoio di fatti, ma *io* agente che innerva il racconto, la memoria è, proustiana *madeleine*, ricerca del tempo perduto, della persistenza nella precarietà del movimento, di un *quid* che salvi dalla dissoluzione e scomparsa totale.

Per il tramite di un'acuta sensibilità olfattiva, tattile, visiva, uditiva, lo scrittore pone tra sé, il mondo e gli altri quella che l'etnologo Edward Hall definisce "distanza minima", il grado di

prossimità nella comunicazione della percezione in letteratura si esprime infatti mediante l'intensificazione degli apporti sensoriali che passano attraverso la pelle, avviando così la rimembranza e restituendo, sospesi tra realtà e mito, luoghi, ambienti, oggetti della giovinezza, evocati, rigenerati e plasmati con penetrante deliquescenza. Gli odori delle pensioni romane, delle latterie, delle osterie, dei caffè, della campagna siciliana, della vendemmia, del mare, delle donne, della biancheria, al pari del sesso strumenti vigili di percezione, nei quali sembra consistere l'essenza della vita, s'inseguono come *leit motiv* nei meccanismi narrativi.

Nel 1974, due anni prima della scomparsa, Patti pubblica *Gli ospiti di quel castello*, l'ultimo suo romanzo, compendio tragico, per l'incombere ineluttabile della morte, dell'intera sua opera. Romanzo antico nel quale s'intrecciano tutti i motivi che hanno animato la scrittura di Patti – ogni pagina sembra risuonare di echi lontani – e romanzo nuovo, narrato in prima persona, che si apre ad una visione dionisiaca del mondo, minacciato da una lenta consunzione, solo per avviare un processo di disintegrazione del personaggio chiamato a rivivere gli squallori di una sessualità trasgressiva e letale, attraverso corrispondenze e dissociazioni. Uno stravagante viaggio dell'io che si scopre claustralmente chiuso in un castello-monade, scoperta metafora kafkiana dell'esistere. Qui sovrano è il tempo che si dilata e si distende addensandosi sui ricordi, producendo memorie – gli ospiti – secondo la delirante logica del sogno che sovverte le leggi “della natura e dell'intelletto fermandosi solo sui punti intorno ai quali fantastica il cuore” (Fedor Dostoevskij). O sanguina.

Nella surreale struttura narrativa, peraltro anticipata ne *L'incredibile avventura di Ernesto*, immaginario e vissuto, raccordati da trame sottili ma tenaci, s'intrecciano assumendo forme diverse: personaggi, oggetti, storie, stereotipi fantastici, elegiache rimembranze, sessualità intemperanti, voracissime e smodate, urgenti confessioni, melanconie repentine, angosciosi interrogativi per un labirintico itinerario di semantizzazione che investe l'uomo, lo scrittore, gli eventi. Nel castello “dall'aria abbandonata” (un fatiscante castello in *Giovannino* costituiva il contenitore inglorioso dell'avarizia, della grettezza, della prematura senescenza con cui il protagonista scontava il

moraviano privilegio di essere *bennato*), invecchiato di più di cinquant'anni (ma nel corso del romanzo il computo degli anni risulterà volutamente approssimativo), il giovane giornalista siciliano approdato a Roma avverte "con un senso di sicurezza e quasi di felicità", attivato dalla consolatoria vista di una "vecchietta curva e sorridente", che somigliava in modo straordinario alla fedele cameriera donna Grazia, gli odori *vivi* del *Paese della fanciullezza*. Ed ecco affollarsi i ricordi di un antico rito autunnale da Patti già consegnato al *Diario siciliano*. Ma il passato esige di essere dominato attraverso il gioco della sua reduplicazione nel presente perché possa essere salvifico. Nel labirintico luogo dell'anima presenze, arredi, oggetti, descritti con notarile precisione, circondano lo scrittore, testimone, ascoltatore, giudice più che attore di vicende talora devianti che risultano tuttavia legate al peso opprimente, alla suggestione inconscia del vissuto, del già detto. Da quell'"abisso di anni morti" riemergono inquietanti fantasmi: "una donna nella quale riconobbi un'attrice di cinema" (Ivon Sanson), dal volto "lavorato e trepido", "sull'orlo di un lieve disfacimento" eppure "capace di dare profonda voluttà piena di ansia" e quindi "la vecchia di palazzo Farnese", "sui sessant'anni", "di una grazia eccezionale e di una eroticità viva". Presenze fondamentali, *Le donne*, per la ricognizione di significativi momenti del percorso tematico pattiano da *Quartieri alti* a *Gli anni che passano*, a *Il punto debole*. "Le grandi epoche della nostra vita si danno – scrive Nietzsche – quando abbiamo il coraggio di ribattezzare il nostro male come quel che abbiamo di meglio". Questo male è desiderio disperante di sesso, freudiano principio del piacere in cui sembra consistere l'essenza della vita. L'uno e l'altro perseguiti con accanimento dall'inquieta, giovanile immagine speculare del protagonista, che in quella dimensione senza tempo dà vita ad una sorta di pirandelliano dialogo tra il *Gran Me* – il noto scrittore, riconosciuto maestro di voluttà – e il *piccolo me* – il "caro ragazzo" giunto a Roma "col diavolo in corpo" e velleità di scrittore che senza reticenze o falsi pudori espone "casi" di morboso erotismo.

Ritroveremo "l'antico giovanotto", "di buona famiglia", il più importante tra gli enigmatici ospiti, alla fine del romanzo, per uno strabiliante, inaspettato sobbalzo cronologico reso

irricognoscibile, col suo “flaccido viso di testicolo”, dal peso gravoso degli anni, interrogare i fantasmi del suo dissoluto passato e le viventi testimonianze delle sue giovanili dissennatezze per un ossessivo confronto: la dattilografia del tram 43, la tredicenne della pensioncina romana, la cameriera del corridoio, la piccolina della lavanderia, la ragazzetta al telefono. Scampoli di una umanità fragile, corrotta, socialmente umile, da Patti destinata ai giochi iniziatici di fatui rampolli dell’opulenta classe borghese, ma che lasceranno tracce persistenti del loro fugace passaggio. Anche *Giovannino*, iniziato da una piacente e disponibile servetta, conserverà nel suo immaginario non tanto il ricordo di quell’episodio, quanto la propensione ad inserire nelle fughe dalla realtà, con sottile compiacimento, favori sessuali di procaci cameriere d’albergo, a suo modo esercitando i privilegi feudali di un mondo che ancora distingue le donne secondo categorie economico-sociali collocandole in quell’*utilizzabile* kantiano che ne rivela la misoginia. “Nella vita ci sono poche cose che hanno un’intensità e una durata simile”, ma di quegli incontri pieni di “fantasia oltre che di vitale e sfrenata sensualità” nulla o poco rimane nella memoria delle ormai vecchissime e disfatte amanti il cui ricordo ha invece “accompagnato per tutta la vita” il lascivo ospite: “«Tutto qui nella vita di un uomo?», dissi. «Cinque donne senza importanza e basta?». «Tutto qui» rispose il vecchio avviandosi verso la porticina in fondo alla sala”.

Il desiderio, dietro cui si cela la pulsione di morte, perenne bisogno di una soddisfazione infinita che la realtà non può offrire, intrinsecamente inappagato e inappagabile, legato com’è a tracce memoriali, tende alla realizzazione di sé nella riproduzione allucinatoria dei suoi segni. Tale desiderio, scrive Peter Brooks, diviene “l’ispiratore e la causa di azioni il cui significato rimarrà sempre escluso dalla coscienza, in quanto ogni interpretazione delle sue costruzioni compensatorie rimane ad essa inaccessibile”. Nel castello, attraversato dal freddo respiro della morte, altri ospiti si aggirano come “dannati in Purgatorio”: una professoressa e il suo allievo avvinti da smemorante passione (quel motivo dell’incesto psicologico presente ne *La cugina*, *Un bellissimo novembre*, *Graziella*); una coppia di coniugi legati da un insano, rancoroso rapporto (quella

lancinante gelosia da cui scaturisce l'ostinato erotismo di *Un amore a Roma*). "Peccatori in attesa di espiazione" prima di essere condotti via da un'anacronistica carrozza guidata da "un torvo cocchiere in cilindro nero" chiedono udienza, premono perché si ascoltino le ragioni delle loro malate esistenze, sperando in un verdetto di assoluzione, mentre ancora si consumano fugaci rapporti. Solo la natura immersa "in un miracolo di purezza", assaporata in campagna o *In riva al mare*, può lenire i bruciori dell'oscuro malessere e liberare dal veleno dolcissimo dell'eros.

Paradosso pascaliano dell'inscindibilità dei contrari, ossimoro pirandelliano mimato con ben altra pena da una storia più complessa e grande: il fascismo e la guerra. Scomparsa dalla vasta biblioteca del castello la voce polifonica della cultura (da Manzoni, Fogazzaro, Croce a Verga, De Roberto, Montale, da Shakespeare, Flaubert, Proust a Gogol, Tolstoj, Dostoevskij), tranne i discorsi di Mussolini e *Dux* della Sarfatti, riemergono "da quel vuoto improvviso e inaspettato" le turpi immagini della libertà perduta, della dignità dissipata, dell'avvilente servilismo: "In preda alla disperazione mi buttai sul letto a faccia in giù in attesa di qualcosa di ignoto ma di irreparabile".

"Tutto qui nella vita di un uomo?". Rimasto solo in quel silenzioso maniero dell'anima dove "sarebbe stato bellissimo scrivere lunghi e bei racconti [...] forse piccoli capolavori", giunto alla fine del surreale soggiorno, lo scrittore-protagonista, con la perizia del manovratore che tiene in sospenso i fili del proprio destino, si libera del pupo che è in lui "fantoccio disarticolato a gambe spalancate sul pavimento, senza nessuna parvenza di vita" che può tuttavia guardare "senza paura anzi con un certo senso di sollievo come Pinocchio diventato un ragazzo vero guardò il vecchio burattino ormai inerte con le gambe incrociate che era stato lui fino a poco tempo prima". Nel castello affollato di memorie letterarie e autobiografiche, Patti non ha intravisto il suo capolavoro ma un mondo di dolorosi mostri. Catapultato, con acquisita maturità, nella straordinaria stagione della giovinezza, *in limine vitae* recupera lo *status quo ante senectutem*: "avevo sempre ventitré anni. Nell'aria c'era un leggero odore di caldarroste".

Registro fenomenologico di una realtà vana, la minuziosa, notarile scrittura di Patti indugia sulle “piccole cose modeste e futili”, sul “consueto”, sul “comune”, sulle canzonette dell’epoca fascista, sui ritornelli famosi, sul compiaciuto voyeurismo. Una scrittura che, forgiatasi nel corso del lungo magistero giornalistico, serbando la misura domestica, le coloriture idiomatiche, l’immediatezza colloquiale, corre veloce ed agile sul piano di un’*aurea medietas* linguistica, del *sermo cotidianus*. Allorché le impressioni di viaggio, la cronaca, le note di costume cedono il passo alla memoria e alla nostalgia, puntualmente registrando sin le più minute tappe della geografia e della storia intellettuale e privata di Patti, la scrittura si dispone su un registro stilistico più alto, più pensoso, lontano tuttavia dal linguaggio erudito della prosa d’arte.

Fedele alla lezione verghiana e antidannunziano per sua stessa attestazione, Patti opta per un codice comunicativo non elitario, mutuato insieme dalla tradizione colta e da quella regionale, informale, orale. Coesistono infatti nella sua prosa, con forme d’italiano *medio* o *neostandard*, forme letterarie proprie della tradizione scritta o più specificatamente toscane, forme allogene (prevalentemente francesi), forme dialettali (calcate sul materno siciliano); rare le forme popolari (epiteti-insulti, imprecazioni, parolacce). La dialettalità di Patti, va precisato, non consiste nella commutazione di codici diversi, nella presenza d’inseriti linguistici puramente dialettali, ma fa registrare l’interferenza dell’italiano letterario col dialetto siciliano e l’uso di registri e livelli medi e discorsivi, di stampo dialettale. E proprio a questa sapiente miscela si deve l’“arte di farsi leggere”, “quella facilità difficile che è l’uovo di Colombo” che gli ha riconosciuto Eugenio Montale, la speditezza e la levità della prosa che, raccorciando l’atavica distanza tra lingua letteraria e lingua parlata, contribuisce al rinnovamento dei codici narrativi e a pacificare la sempre travagliata querelle tra norma scritta e norma orale, norma toscana e norma natia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Zappulla Muscarà, S. e Zappulla, E. (2019). *Ercole Patti, Tutte le opere*. Milano: La nave di Teseo.

El objetivo de este volumen es reflexionar sobre el Humanismo, de manera especial en el campo de la literatura italiana, y hacer un recorrido por las ideas, principios y valores fundamentales que se ponen en marcha en la Italia del siglo XV y que se transmiten a lo largo de los siglos hasta llegar a nuestros días.

Un amplio grupo de especialistas en literatura italiana procedentes de universidades de distintos países han colaborado en este volumen con artículos en los que se analizan obras de autores que siguen dando importancia a los valores y las transformaciones puestas en marcha en la Italia de los siglos XV y XVI; de este modo se pretende dejar constancia de la absoluta actualidad de estos.

En *Un recorrido por las letras italianas en busca del Humanismo* se analiza el humanismo económico, ético, estético, antiretórico, personalista; se trata también del humanismo nómada, del neohumanismo, de lo posthumano; asimismo se estudia la relación entre tecnología y Humanismo tal y como aparece en la obra de numerosos escritores italianos de los últimos siglos.



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS

1218 - 2018